بشیر بدرؔ کے شعری مجموعے ''آسمان'' کا فنی و فکری تجزیہ

مقالہ برائے ایم۔ فل۔

اسکالر

شمس الدین ملک

اندراج نمبر: 19157cukmr001

نگراں

ڈاکٹر پرویز احمد

شعبۂ اُردو، اسکول آف لینگویجز

سینٹرل یونی ورسٹی آف کشمیر

۲۰۲۱ء

Bashir Badr Ke Sheri Majmue “Aasman” Ka Funni-o-Fikri Tajziya

M.Phil. Dissertation

Scholar

Shams Ul Din Malik

Supervisor

Dr. Pervez Ahmed

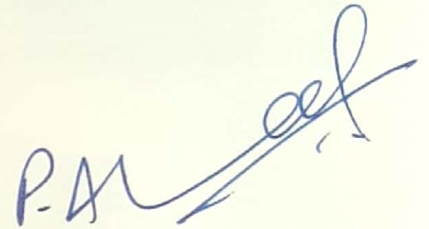
Department of Urdu

School of Languages

Central University of Kashmir

2021

Declaration

I have read and understood the anti-plagiarism policy of the University. I hereby declare that this piece of work is the result of my own independent work and that I have acknowledged the material from works of others (in books, articles, essays, Dissertations, theses and on the internet). No material other than the listed ones has been used.

Shams Ul Din Malik

Place: Ganderbal

Date: 29-04-2021

Certificate

Certified that the Thesis entitled **Bashir Badr Ke Sheri Majmue "Aasman" Ka Funni-o-Fikri Tajziya** submitted by **Shams Ul Din Malik** is an original piece of research carried out by the scholar under my/our supervision. It is also certified that the candidate has fulfilled all the mandatory conditions as stipulated in the Ordinances of the University.

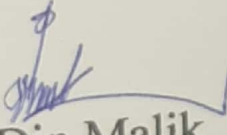
Dr. Pervez Ahmed

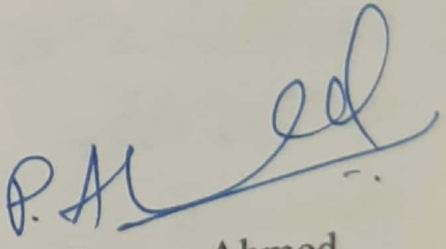
(Supervisor)

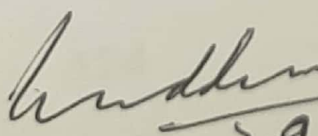
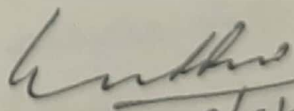
Place: Ganderbal

Date: 29-04-2021

29/04/2021

Countersigned

Head of Department

Anti-Plagiarism/ Similarity Declaration

I, **Shams Ul Din Malik**, do hereby declare that my thesis titled ***"Bashir Badr Ke Sheri Majmue "Aasman" Ka Funni-o-Fikri Tajziya"*** is an orginal research work carried out by me under the supervision of **Dr. Pervez Ahmed** for the award of MPhil at Central University of Kashmir. Wherever other people's work including my previous published works in this thesis has/have been used (either from print sources, internet or any other source) were properly acknowledged and referenced. I have not used work previously published by any other researcher etc. and claim as my own. My thesis shall be run through the ant plagiarism software to check the similarity index when such facility of checking the thesis in Urdu language is available and I shall bear the consequence whatsoever and the University reserves the right to take action as per the University Grants Commission (Promotion of Academic Integrity and Prevention of Plagiarism in Higher Education Institutions) Regulations, 2018.

Date: 29-04-2021.........

Place: Ganderbal

Shams Ul Din Malik

(Scholar)

Dr. Pervez Ahmed

(Supervisor)

29/04/2021

Head of the Department

29/04/2021

Dean School of Languages

فہرست ابواب

پیش لفظ

بشیر بدؔر کی شاعری کو عوامی حلقوں میں جس قدر مقبولیت ملی ہے اسی طرح ادبی حلقوں میں بھی ان کی خوب پذیرائی ہوتی رہی ہے۔ان کے چند اشعار ایسے بھی ہیں جو نہ صرف اردو کی تمام بستیوں میں اپنا لوہا منوا چکے ہیں بلکہ غیر اردو دنیا میں بھی کافی مقبول ہیں۔جس شاعر کے بعض اشعار اتنے مقبول ہوں کہ عوامی حلقوں اور ادبی محفلوں سے گزر کر ایوانوں میں بھی سنائے جا رہے ہوں، اس کے تمام کلام کا فنی وفکری تجزیہ کر کے حقائق کو سامنے لانا شعبۂ تحقیق کی ذمہ داری ہوتی ہے۔ عاجز کا ارادہ تو یہ تھا کہ ان کے تمام کلام کا فنی وفکری تجزیہ کرنے کی سعی کی جائے لیکن ایم۔فل۔ کے مختصر دورانیے میں اتنے بڑے موضوع کے ساتھ انصاف کرنا آسان نہیں تھا، اس وجہ سے صرف ایک مجموعے ہی کا انتخاب کرنا پڑا۔

کسی شاعر کی غزلیات کا فنی وفکری تجزیہ غزل کے ہر گوشے اور ہر پہلو سے سروکار رکھتا ہے۔ یہ تجزیہ غزل کے ہمہ جہت مطالعے کا حاصل ہوتا ہے۔اگر کسی ایک پہلو یا جہت سے دانستہ یا غیر دانستہ چشم پوشی ہو جائے تو موضوع کے ساتھ انصاف ہونے کے امکانات کم ہو سکتے ہیں۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ یہ موضوع راقم کی استطاعت سے کافی بلند ہے تاہم اس موضوع کے انتخاب کی جسارت راقم نے کسی ضعمِ باطل میں مبتلا ہو کر نہیں کی ہے بلکہ اس کے پیچھے یہ منشا ہے کہ تحقیق کی اس کڑی راہ پر چل کر خود کو پرکھا جائے اور موضوع کے ساتھ انصاف کی حتی المقدور کوشش کرتے ہوئے ادب کی خدمت ہو جائے۔ یہاں کچھ ایسے مسائل کی وضاحت کرنا ضروری ہے، جن سے دورانِ تحقیق سامنا ہوا اور جنھیں جانے بغیر اس تحقیقی پارے سے استفادۂ عام ممکن نہیں ہے۔

غزل محض قافیہ پیمائی یا کلام کی موزونیت کا نام نہیں ہے اور نہ ہی غزل کا فن قافیہ اور وزن ہی تک محدود ہے۔اس کے فن میں کئی عناصر مملو ہوتے ہیں، جن کا احاطہ کیے بغیر کسی غزل کا فنی تجزیہ کرنا ممکن نہیں ہوتا ہے۔ بحر حال موضوع کے انتخاب کے بعد دوسرا اہم مرحلہ ابواب بندی کا تھا۔ عاجز نے بارہا کاٹ چھانٹ کے بعد

اور اساتذہ سے مشورے کر کے اس تحقیقی کاوش کی ابواب بندی اس طرح کرنے کی کوشش کی ہے کہ غزل کے فن کے تمام عناصر زیرِ بحث رہیں اور بدؔر کی فکری جہت کا احاطہ بھی ہو سکے۔

باب اوّل بشیر بدؔر کی حیات، شخصیت اور ادبی سفر کا احاطہ کرتا ہے۔شاعر کی حیات اور اس کے زمانے کو جانے بغیر اس کے فکر وفن پر بات کرنا مناسب نہیں لگتا ہے، اسی لیے اس باب میں شاعر کے باپ دادا کا تعارف، گھریلو ماحول کا تذکرہ، ان کی پیدائش، پرورش، تعلیم اور زندگی کی سچائیوں کا مفصل بیان درج کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بدؔر اپنی زندگی میں کن حالات سے دوچار رہے، ان کی خانگی ذمہ داریاں کیا تھیں، ان کے عہد کے مسائل کیا تھے، زندگی کے تجربات کیا رہے، ادبی سفر کیسے شروع ہوا؟ مشاعروں تک رسائی اور پھر مشاعرے میں ان کی مقبولیت کے اسباب جیسی تمام ضروری باتوں کو قلم بند کیا گیا ہے۔

باب دوم اردو غزل سے متعلق ہے۔اس باب کا پہلا ذیلی عنوان ''اردو غزل: فکر وفن'' ہے، جس میں غزل شناس ماہرین و ناقدین کے خیالات سے استفادہ کرتے ہوئے غزل کے فکری دائرے اور فنی اجزا کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔غزل کے آرٹ کو حرکی آرٹ کہا گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ اس کے دامن میں جہاں ماضی کی تہذیبوں کی روداد محفوظ ہے وہاں یہ نئی تہذیب کی آئینہ داری کا کام بھی سرانجام دیتی ہے۔غزل کی اپنی مجبوریاں بھی ہیں، جس کی وجہ سے یہ نظم کی طرح مسائل کی تفصیل فراہم نہیں کرتی ہے تاہم اس کی فکر متنوّع ہے اور اس کے فن اور جمالیات کو اردو شاعری میں سب سے اعلیٰ مقام حاصل ہے۔اس باب میں غزل میں تخیل کی کارفرمائی، اس کی داخلیت، سوز وگداز، ترنم و نغمگی ، علامات و استعارات کی اہمیت اور ایجاز واختصار جیسی اہم باتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔اس کے علاوہ غزل کی ہیئت اور اس کے فن کے اجزا کا تعارف بھی پیش کیا گیا ہے۔ دوسرا ذیلی باب '' آزادی کے بعد کی اردو غزل کا اجمالی جائزہ ہے''۔ یہ بات روزِ روشن کی طرح عیاں ہے کہ ہمارے ادبی ذخیرے میں غزل کی روایت کئی صدیوں کو محیط ہے۔اس کے آغاز سے بات شروع کرنا اس مختصر مقالے میں ممکن نہیں تھا اور نہ ہی یہ میرے تحقیقی موضوع کی ضرورت میں شامل تھا لہٰذا آزادی کے بعد کی غزل کا اجمالی جائزہ اس نیت سے پیش کیا گیا ہے کہ بدؔر کی غزل کا تجزیہ پیش کرنے کے لیے بدؔر کے پیش رو اور ماقبل شعرا کے تغزل کا اندازہ ہو جائے۔ باب سوم ''بشیر بدؔر کے تغزل کی انفرادیت'' ہے۔ اگر چہ راقم کا موضوع بدؔر کے صرف ایک مجموعہ '' آسمان'' کے تجزیے سے سروکار رکھتا ہے لیکن بدؔر کی غزل کے

فکروفن کا مجموعی جائزہ لیے بغیر ''آسمان'' کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا تھا اس لیے اس باب میں بدؔر کی مجموعی شاعری کے تناظر میں ان کے تغزل کی انفرادیت کا جائزہ لیا گیا ہے۔

باب چہارم ''بشیر بدؔر کے شعری مجموعے ''آسمان'' کا فنی وفکری تجزیہ'' ہے۔ یہ باب عاجز کے اصل موضوع سے سروکار رکھتا ہے لہٰذا اس باب کو اس طرح ذیلی عنوانات میں منقسم کیا گیا ہے کہ غزل کے فن کے تمام ضروری اجزا سے بحث ہو سکے۔ کسی شاعر کی غزلیات کے فن کا تجزیہ حرف بہ حرف پیش کرنا ممکن نہیں ہے البتہ اساتذہ سے غزل کے فنی تجزیے میں جو طریقہ اور لائحہ عمل مروی ہے، اس کی پیروی کرتے ہوئے راقم نے اُن تمام گوشوں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے، جنھیں اساتذہ عام طور سے غزل کے فنی تجزیے میں زیرِ بحث لاتے رہے ہیں۔ ان گوشوں میں فصاحت و بلاغت سب سے اہم اور دلچسپ موضوع ہیں۔

کلام میں فصاحت و بلاغت کو اہم مقام حاصل ہے۔ شاعری اگر اُم الکلام ہے تو اس میں فصاحت و بلاغت کی اہمیت بھی زیادہ ہوتی ہے۔ اگر یہ مانتے چلیں کہ غزل اردو شاعری کی آبرو ہے تو پھر یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ فصاحت و بلاغت کے بغیر غزل کی کوئی بحث مکمل نہیں ہو سکتی۔ فصاحت کا تجزیہ پیش کرنے کے ساتھ ہی بلاغت کے تمام اجزا کو الگ الگ زیرِ بحث لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان میں تشبیہ، استعارہ اور عروض خاص طور سے شامل ہیں۔ غزل کے فن میں پیکر تراشی اور علامات نگاری کو بھی اہم مقام حاصل ہے۔ پیکر یا امیجری کے عمل میں چوں کہ تشبیہات کا اہم کردار رہتا ہے لہٰذا تشبیہات و امیجری کو ایک ساتھ زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اسی طرح علامات چوں کہ استعارے سے قریب ہوتی ہیں اس لیے استعارات و علامات کو ایک ساتھ زیرِ بحث لایا گیا ہے تا کہ دونوں کے فرق کی وضاحت کی جا سکے۔ ہر عنوان اور ذیلی عنوان کو پہلے لغات، فرہنگ اور اساتذۂ فن کے مباحث سے واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور بعد ازاں بدؔر کی غزل میں ان اجزا کا تجزیہ کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

فکری تجزیے کے تین ذیلی باب ہیں، جن میں کلامِ بدؔر کا فکری احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ عشقیہ کلام کو ''عشقیہ شاعری'' کے عنوان کے تحت زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اس کے بعد ''اسرار و معارف'' کے تحت ایسے کلام کو موضوع بحث بنایا گیا ہے، جس میں عرفان و آگہی کے نکات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ آخری ذیلی باب میں ''عصری آگہی'' کے عنوان کے تحت بدؔر کی شاعری کے اہم موضوع کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے، جس میں

ایسے کلام پر بحث ہے جو عصری حالات و مسائل کے تاثر پر مبنی ہے۔

ایک اور اہم دشواری جو عاجز کو پیش آئی اور جس کا یہاں ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے، یہ کہ فنی اور فکری تجزیہ پر کس طرح الگ الگ ابواب میں بحث کی جائے؟ جب کہ فکر و فن کی آپس میں ایک گہری ہم آہنگی ہوتی ہے۔ ہر شاعر کے یہاں موضوع اور فن کی ایسی ہم آہنگی ہوتی ہے کہ انھیں الگ سے ماپنے اور تولنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، یہاں خیال، فن اور فن خیال کا پابند ہوتا ہے۔ دراصل فن کار کا فن اس کے خیال ہی کا مرحونِ منت ہوتا ہے اور شاعری کا فن تو محض مشقِ سخن سے حاصل کیا گیا فن نہیں ہے بلکہ شاعری فطرت کا ودیعت کردہ فن بھی ہے چنانچہ اسے شاعر کے جذبات اور خیالات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ اگر فن کو الگ خانوں میں اور فکر کو الگ خانوں میں زیرِ بحث لانا ہی پڑے تو یہ ایک دشوار کام بن جاتا ہے۔ اس مرحلے میں سب سے بڑی دشواری یہ ہوتی ہے کہ توارد اور تکرار سے کیسے بچا جائے؟ عاجز نے حتی الامکان توارد اور تکرار سے بچنے کی کوشش کی ہے لیکن بعض مقامات ایسے بھی آئے ہیں، جن میں اگر بچنے کی ضد کی جاتی تو موضوع کے ساتھ ناانصافی ہو جاتی۔ بعض اشعار ایسے بھی سامنے آئے جو کئی خوبیاں رکھتے تھے، جس کی وجہ سے ان کا ذکر کئی جگہ دہرانا پڑا۔ فکر و فن آپس میں اس طرح شیر و شکر ہوتے ہیں کہ انھیں الگ کر کے بھی الگ نہیں کیا جا سکتا ہے اور اگر الگ کر ہی لیا جائے تو توارد اور تکرار کا آنا لازم ہے لہٰذا ایسے چند مقامات پر مجھے معاف فرمائیں۔

اس تحقیقی مقالے کی تکمیل میں مجھے جن لوگوں کا تعاون حاصل رہا ہے، ان کا ذکر نہ کیا جائے تو یہ تحقیقی دیانت کے خلاف تصور کیا جائے گا لیکن سب سے پہلے مجھ پر اس شخص کا ذکرِ خیر واجب ہے جو میرے اس سفر کے آغاز کا محرک ہے۔ مجھے زندگی کی الجھنوں سے نکال کر تحقیقی کام میں لگانے والا ایک رندِ پاکباز ہے، جس نے مجھے اُس وقت سہارا دیا، جب میں زندگی کی جنگ تقریباً ہار چکا تھا۔ یہ محسن اچانک میری زندگی میں اُس وقت آیا، جب کہ میں نے تعلیم کا سلسلہ منقطع کرنے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ موصوف مجھے ایک سنسان راستے پر مانندِ خضر ملا لیکن اس کے ہاتھوں میں عصا تھا نہ سر پہ دستار؛ اس کے گلے میں مالا تھی نہ چہرے پہ داڑھی۔ یہ میری عمر کا کالج میں پڑھنے والا ایک حسین و جمیل نوجوان تھا۔ اس کا ملنا تھا کہ میری زندگی نہ صرف پھر سے پٹری پہ آ گئی بلکہ کرامتیں برپا ہونا شروع ہو گئیں۔ اس کے چہرے سے سوائے محبت اور درد کے کبھی کوئی کہانی نہیں جھلکی۔

اس نے میری انگلی پکڑی اور چند ہی دنوں میں مجھے گلی کے نکڑ سے اٹھا کر یونی ورسٹی کے صحن میں باعزت اور خود مختار فرد بنا کر پہنچا دیا اور اس طرح میری زندگی کا ٹوٹا ہوا خواب شرمندۂ تعبیر کر دیا۔ ایک ہارے ہوئے انسان کے لیے یہ کسی کرامت سے کم نہیں تھا لیکن یہ سب کرنے کے لیے انھوں نے مجھے نہ تعویذ باندھے اور نہ وظائف کرائے۔ آپ کو حیرت ہوگی کہ اس نے میرے دوستوں کی طرح مجھے جہد مسلسل کا کوئی درس بھی نہیں دیا بلکہ عملی طور سے میرے زندگی کے طوفانوں سے لڑنا شروع کر دیا۔ اس نے میرے غم کو اس قدر اپنا غم بنایا کہ جب مجھے راتوں کو مطالعے کی ضرورت تھی تو اس نے خود پر نیند حرام کر دی، جب مجھے محنت کی ضرورت تھی تو اس نے خود کو مشقت میں ڈالا اور جب مجھے دعاوں سے روشنی کی ضرورت تھی تو اس نے اپنا خون جگر جلا کر میری تاریک راہوں کو روشن کر دیا۔ اس کی سخاوت کا یہ عالم دیکھ کر کبھی کبھی ایسا لگتا تھا کہ اگر اس محسن کا بس چلے تو دنیا کے تمام مجبوروں اور بے کسوں کے کام آ جائے اور عالم نواز ہو جائے۔ اب جب کہ میری زندگی میں کسی قدر سکون اور اطمنان ہے تو میں اپنی اس کامیابی کا سہرا اس کے سر ڈالنا چاہتا ہوں تو مجھے اپنا نام صیغۂ راز میں رکھنے کی تلقین کر بیٹھا۔ اس محسن و منعم کا حکم سر آنکھوں پر، میں اس گمنام عاشق کا نام لیے بغیر بس یہ کہہ کر گزرنا چاہتا ہوں کہ ''نگاہِ نرگسِ رعنا تیرا جواب نہیں!''۔

سوزِ غم دے کے اس نے مجھے ارشاد کیا
جا تجھے کشمکشِ دہر سے آزاد کیا

اس مقالے کی تکمیل پر میں سب سے پہلے شعبہ کے سابق سربراہ اور میرے نگراں پرویز احمد اعظمی صاحب کا صمیمِ قلب سے شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں کہ جن کی صحبت میں رہ کر مجھے اردو زبان کی باریکیاں سیکھنا نصیب ہوئیں۔ موصوف کو عاجز نے بے حد شفیق، ذمہ دار اور اردو زبان و ادب کا خدمت گار پایا ہے۔ نہ صرف املا، جملہ اور انشا میں قدم قدم پر میری اور دیگر طالبانِ تحقیق کی اصلاح کرتے رہتے ہیں بلکہ ٹیکنالوجی اور جالبین کی بنیادی اور ضروری معلومات کی تربیت بھی دیتے رہتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ہمارے کام میں آسانیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ راقم نے آپ کو ہر آن، دن ہو یا رات ہر وقت حاضر پایا اور جس وقت چاہا رہنمائی حاصل کر لی۔ سب سے اہم یہ کہ مواد کی فراہمی میں بھی انھوں نے بھرپور تعاون فرمایا۔ آپ ملک اور بیرون ملک کے سیکڑوں طلبہ اور محققین کو اپنے ''القلم'' گروپ کے ذریعے جالبین کے ذریعے سے مفت مواد فراہم

کرتے رہتے ہیں۔

جہاں رہے گا وہیں روشنی لٹائے گا
کسی چراغ کا اپنا مکاں نہیں ہوتا

میں شعبے کے استاد ڈاکٹر راشد عزیز صاحب کو ہرگز فراموش نہیں کرسکتا، جنھوں نے مجھے عروض کی اہمیت کا قائل کیا اور اس کی الف، ب سے روشناس کرایا۔ مجھے ان کی عروض فہمی پر ناز رہے گا۔ شعبے کے صدر اور ڈین اسکول آف لینگویجز پروفیسر غیاث الدین صاحب کا تہہ دل سے شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں، جنھیں صبح سے شام تک شعبے کی خدمت میں منہمک دیکھتا ہوں۔ شعبے میں ان کی ہر وقت حاضری سے تمام اسکالرس کی طرح عاجز کا بھی ہر کام وقت پر ہوتا رہا۔ میں ڈاکٹر نصرت جبین صاحبہ کا مشکور ہوں، جنھوں نے پہلی ہی ملاقات سے میری ہمت بندھائی اور میرا حوصلہ بڑھاتی رہیں۔ میں ڈاکٹر عرفان ملک صاحب کو کیسے بھول سکتا ہوں جو بے حد ہمدرد اور حلیم طبع ہونے کے باوجود viva میں اتنے سوالات پوچھتے ہیں کہ تمام محفل ان سے معذرت کرنے لگتی ہے لیکن وہ سیکھنے سکھانے کا ماحول بنائے رکھتے ہیں۔ میں شعبے کے غیر تدریسی عملے میں محمد عمر اور منصور صاحب کا شکریہ ادا کرتا ہوں جو طلبہ کے حصے کا کام اوّل وقت میں کرتے ہیں۔ آخر پر اپنے تمام سینئر اسکالرس کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جن میں خاص طور سے چودھری لعل محمد، محمد یونس ٹھوکر، مشرف فیاض ٹھوکر، مختار احمد میر، شعیب احمد وانی اور مختار احمد فانؔی کسی نہ کسی طرح میری اعانت کرتے رہے ہیں۔

اس موقع پر اپنے والدین کو کیسے فراموش کرسکتا ہوں، جنھوں نے کم سنی ہی میں مجھے حیف وحسرت کے عالم میں کتابِ زندگی کا دقیق مطالعہ کرنے کے لیے تنہا چھوڑا دیا تھا۔ اللہ میرے والد مرحوم عبدالسبحان ملک کے درجات بلند فرمائے جو ایک محنت کش کسان، ایک باہمت کاری گر اور ہمدرد انسان تھے۔ اللہ والدہ مرحومہ رحمتہ بیگم کے درجات بلند فرمائے، جن کی زندگی بے حد سادہ اور پر مشقت تھی اور جس نے اپنی زندگی کے تقریباً آخری دس برس فراق واضطراب کی حالت میں گزارے۔

اس کے بعد میں اپنی شریک حیات محترمہ رافعہ تبسم الملقب ملکہ فاطمہ کا شکریا ادا کرتا ہوں، جس نے میری محبت میں سبھی رشتوں کو خیر آباد کہا اور اس سفر میں میرے ساتھ ایک عرصے سے اپنے والدین اور وطن سے دور رہنا گوارہ کیا لیکن کبھی حرفِ شکایت زباں پہ نہ آنے دیا۔ مجھے اپنے دوستوں میں سے کبیر احمد کا نام لینا

ضروری معلوم ہوتا ہے جس نے زندگی کے نشیب وفراز میں مجھے یاد رکھنے کی حماقت کی۔ باقی درجنوں دوستوں کے نام لیے بغیر جونؔ ایلیا کے دو شعر بطورِ خراج پیش کرتا ہوں:

آپ اپنا غبار تھے ہم تو
یاد تھے یادگار تھے ہم تو

ہم کو یاروں نے یاد بھی نہ رکھا
جونؔ یاروں کے یار تھے ہم تو

شمس الدین ملک
چلی پنگل، بھلیسہ، ڈوڈہ۔
جموں وکشمیر
۹/اپریل ۲۰۲۱ء

باب اول

بشیر بدؔر: حیات اور ادبی سفر

حیات:

عظیم لوگوں اور تاریخ ساز شخصیات کے پسِ پشت کسی سیاسی، سماجی یا تہذیبی محرک کا ہاتھ ضرور شامل ہوتا ہے۔ تاریخ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی بھی بڑے مفکر، فلسفی، سیاست دان، شاعر، ادیب یا فن کار کی پیدائش میں یا تو سیاسی، سماجی و معاشرتی اسباب کارفرما ہیں یا خاندانی اور موروثی تربیت کا عمل دخل ہوتا ہے۔ بشیر بدؔر کو ایک بڑا شاعر بنانے میں بھی یہی عوامل پیش پیش رہے ہیں۔ بشیر بدؔر نے جس ہندوستان میں آنکھیں کھولیں وہ ایک طرف سیاسی خلفشاری میں جکڑا سامراجیت سے نبرد آزما تھا اور دوسری طرف یہاں نئی تہذیب اور پرانی قدریں آپس میں دست و گریباں تھیں اور ان سب کے مابین فرقہ واریت کی آگ بھی بھڑک رہی تھی۔ جہاں تک خاندانی پرورش اور تربیت کا تعلق ہے تو بدؔر کے خاندان میں کوئی ادبی یا شاعرانہ ماحول نہیں تھا البتہ ان کی پرورش جس ماحول میں ہوئی اس میں مذہبی اور اخلاقی قدریں اس درجہ ضرور شامل تھیں جو ایک فرد میں چھپی شخصیت کو نکھارنے میں کافی اہم رول ادا کر سکتیں ہیں

بشیر بدؔر کے دادا جان کا نام قاضی شاہ محمد اصغر تھا۔ قاضی صاحب سرزمینِ ایران سے واردِ ہند ہوئے اور مختلف مقامات پر کم وبیش وقت بسر کرتے ہوئے فیض آباد پہنچے اور یہیں مستقل سکونت اختیار کی۔ بشیر بدؔر کے بھائی سید محمد ضمیر نے اپنے دادا مرحوم کے حالات پر جو تفصیل فراہم کی ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قاضی شاہ محمد ایک ولی صفت اور فقیر انسان تھے، جن کی ساری زندگی فقر و استغنا، عشقِ الٰہی اور خدمتِ خلق میں گزری۔ ان کا انتقال ۱۹۳۹ء میں ہوا۔ ان کے فقر اور ولایت کو ثابت کرنے کے لیے کئی واقعات درج کیے گئے ہیں۔ ایک اہم واقعہ یہ ہے کہ انتقال سے قبل انھوں نے اپنے تمام خاندان کو پاس بلایا اور انھیں ایمان افروز نصائح سے نوازنے کے ساتھ ہی ساتھ وراثت کی تقسیم کے بارے میں وصیت بھی کی اور سب سے اہم یہ کہ انھوں نے وصال سے قبل اپنے تمام متعلقین کے تمام حقوق ادا کیے اور اپنے ایک نائی خادم کو بلوا کر اپنی

چار پائی اور بستر اس کے سپرد کردیا اور جاتے جاتے ایک پیشن گوئی بھی کردی جو صد فی صد درست ثابت ہوئی۔اس پیشن گوئی کے بارے میں سید محمد ضمیر لکھتے ہیں:

''۔۔۔دو دن بعد میری اہلیہ بھی دنیا سے رخصت ہو جائے گی۔لہذا، ان کی قبر بھی آبائی باغ میں میری قبر سے متصل بنائی جائے۔۔۔اس بزرگ نے جس طرح فرمایا، عین اس کے مطابق دو دن کے وقفے کے بعد اسی باغ میں اس کی اہلیہ بھی عالم برزخ میں رہ کر حشر کے دن کے انتظار میں ہیں۔''[1]

قاضی شاہ محمد اصغر کے دو صاحب زادے تھے۔ بڑے کا نام شاہ محمد نظیر اور چھوٹے کا نام شاہ محمد خلیل تھا۔شاہ محمد نظیر یعنی قاضی شاہ محمد کے بڑے صاحب زادے بشیر بدرؔ کے والد ہیں۔قاضی شاہ محمد چوں کہ ایک نیک اور دیندار بزرگ تھے لہٰذا گھر میں اسلامی شرع کی پابندیوں کا ماحول قائم تھا لیکن شاہ محمد نظیر فطرتاً آزاد طبیعت کے حامل تھے۔صوفیانہ ماحول ان کی طبیعت کو راس نہ آسکا،جس کی وجہ سے گھر کے ایمان افروز اور صوفیانہ ماحول کے برعکس وہ بے راہ روی کا شکار رہے۔ان کی بے راہ روی کی وجہ سے والد ان سے ناراض رہتے اور انھیں راہ راست پر لانے کے لیے سختی سے پیش آتے لیکن اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ شاہ محمد نظیر چھوٹی عمر میں گھر چھوڑ کر چلے گئے۔شاہ محمد نظیر کے حالات رقم کرتے ہوئے ڈاکٹر رفعت سلطان لکھتی ہیں:

''شاہ محمد نظیر بشیر بدرؔ کے والد بزرگوار تھے۔ان کا بچپن قصبے میں گزرا لیکن ہوش سنبھالتے ہی اپنے خاندان اور صوفیانہ ماحول اور وضع داریوں کی روایات سے انحراف کر بیٹھے۔نوعمری میں گھر کو خیر آباد کہا کیوں کہ ان کے والد کو بھی ان کی بے راہروی پر سخت اعتراض تھا۔نوعمری میں گھر سے نکلے اور شہر کا رخ کیا اپنی محنت سے اپنی آمدنی کی کہ وہ ہائی اسکول پاس ہوگئے۔اس کے بعد محکمہ پولیس کے اکاونٹ سیکشن میں ان کا تقرر ہو گیا۔لکھنؤ کے ایک دین دار گھرانے میں ان کی شادی ہوگئی۔''[2]

اگر چہ بشیر بدرؔ کے والد نے گھر کے صوفیانہ ماحول کو قبول نہیں کیا اور ضد میں آکر گھر چھوڑ کر چلے گئے لیکن یہ محض ان کی آزادانہ طبیعت اور طفلانہ لغزشوں کے سبب ہوا۔ان کے گھر سے بے گھر ہونے کے بعد کی زندگی کا مطالعہ کہتا ہے کہ وہ ایک ذمہ دار اور سنجیدہ ذہن کے حامل شخص تھے۔گھر سے بے گھر ہونے کے بعد

انھوں نے نہ صرف خود کو سنبھالا بلکہ بے یاری اور لا چاری کے عالم میں روز و شب ایک کر کے اپنی زندگی بھی سنواری۔ انھوں نے محنت اور لگن کے ساتھ تعلیم مکمل کر کے سرکاری ملازمت حاصل کی۔ ملازمت حاصل کرنے تک اپنی تمام تر ضروریات زندگی کا خود انتظام کیا۔ اس کے لیے یقیناً انھیں سخت مشقتوں اور مشکلات کا سامنا کرنا پڑا اور ان سختیوں سے ان کے مزاج میں تلخی پیدا ہوئی لیکن ان کے دل میں نیک سیرتی اور ایمان کی چنگاری موجود رہی جو انھیں برابر حوصلہ فراہم کرتی رہی۔ شاید اسی وجہ سے ان کی شادی بھی ایک نیک سیرت اور ولی صفت خاتون سے ہو پائی۔

اس نیک سیرت خاتون یعنی بشیر بدؔر کی والدہ کا نام عالیہ بیگم تھا جو لکھنو کے ایک دین دار شخص محمد حسین کی دختر تھیں۔ عالیہ بیگم حضرت مصباح الحسنؒ پھپوند شریف اٹاوہ کی مرید تھیں اور بہت متقی اور پارسا خاتون تھیں۔ شاہ محمد نظیر اور عالیہ بیگم کے ہاں سات اولادیں ہوئیں۔ سب سے بڑے بیٹے کا نام سید محمد شمیم رکھا جس کا بچپن ہی میں انتقال ہو گیا۔ اس کے بعد سید محمد بشیر یعنی بشیر بدؔر پیدا ہوئے۔ بشیر بدؔر اگر چہ دوسری اولاد تھے لیکن پہلے بیٹے کی وفات کی وجہ سے بشیر بدؔر ہی اپنے تمام بہن بھائیوں میں سب سے بڑے رہے۔ بدؔر کے بعد سید محمد ظہیر پیدا ہوئے اور پھر یکے بعد دیگرے سید محمد ضمیر، رقیہ بیگم، سید محمد صغیر اور سب سے آخر میں رابعہ بیگم پیدا ہوئیں۔ سید محمد صغیر کا بھی بچپن ہی میں انتقال ہو گیا۔ اس طرح بشیر بدؔر کے دو بھائی اور دو بہنیں ہی باقی رہیں۔

چند وجوہ کی بنا پر بشیر بدؔر کی پیدائش گھر کے لیے ایک نویدِ سحر کی طرح رہی۔ اس کی ایک وجہ گھر میں پہلی اولاد کا چھ ماہ کے اندر انتقال ہونا اور دوسری وجہ اس انتقال سے جڑا ہوا ایک اہم واقعہ بتایا گیا۔ پہلی اولاد کا فوت ہونا کسی بھی گھر کے لیے کسی سانحۂ پُر ملال سے کم نہیں ہوتا ہے لیکن اس بچے کے انتقال کا واقعہ بھی اہم ہے جس کے ساتھ بدؔر کی والدہ کے عزم و استقلال اور خدائے بزرگ و برتر سے امید و یقین کا ایک ناتا بندھا ہے۔ شاہ محمد ضمیر کے مطابق واقعہ یہ ہوا کہ ان کی والدہ اور والد ایک روز اپنے چھ ماہ کے بیٹے (سید محمد شمیم) کو گود میں لیے لکھنؤ سے فیض آباد کو روانہ ہوئے۔ دورانِ سفر ریل میں عالیہ بیگم کے قریب ہی کوئی اللہ کا ولی فقیر ملنگ بھی بیٹھا۔ بچہ خوش و خرم کبھی والدہ اور کبھی والد کی گود میں جاتا۔ جب اس ولی کی نظر اس بچے پر پڑی تو عالیہ بیگم سے پوچھا: ''بیٹی! گود میں کیا ہے؟'' عالیہ بیگم سے کافی سنجیدہ اور ایمان افروز جواب ملا۔ کہا ''اللہ کی

امانت ہے۔'' فقیر ملنگ نے بھی بات بڑھا دی اور کہا کہ اگر امانت دار اپنی امانت واپس لے لے تو کیا کرو گی۔ عالیہ بیگم کا جواب مزید پُرعزم اور ایمان افروز آیا! کہا ''نمازِ شکرانہ سے نعم البدل طلب کروں گی۔''

نگاہِ ولی کی تاثیر دیکھیے کہ اس روح پرور گفتگو کو ابھی ایک ہفتہ ہی گزرا تھا کہ اس بچے کو نمونیہ کا دورا پڑا اور اللہ کی امان میں چلا گیا۔ ماں کی آنکھوں کے سامنے فوراً اس گفتگو کا منظر عیاں ہوا لہٰذا سر بہ سجود ہو کر غمزدہ اور کپکپاتے ہونٹوں سے اللہ کا شکر ادا کرتے ہوئے نعم البدل طلب کرنے لگیں۔ اس کے بعد یہ سارا واقعہ کھل گیا اور پورے گھر میں دعاؤں کا اہتمام جاری ہوا۔ پورا خاندان انتظار میں رہا کہ کب اس گھر میں پھر سے کوئی اولاد گل بن کر کھل اٹھے۔ دعائیں رنگ لائیں اور بشیر بدؔر کی ولادت گھر میں امید کی ایک نئی کرن بن کر نازل ہوئی۔ محمد ضمیر بشیر بدؔر کی ولادت کا تذکرہ یوں کرتے ہیں:۔

''۔۔۔نعم البدل کی دعائیں ہونے لگیں تھیں جو مقبول بارگاہ ہوئیں اور قاضی شاہ محمد نظیر مرحوم کے گھر میں سال نہیں گزرا تھا کہ بدؔر نمودار ہوا۔ جس کو آج ہم سب بشیر بدؔر کے نام سے جانتے، دیکھتے، سنتے اور پڑھتے ہیں'' [۳]

بشیر بدؔر کی پیدائش ۱۵؍فروری ۱۹۳۵ء کو کانپور یو پی میں ہوئی اور نام سید محمد بشیر رکھا گیا۔ بدؔر ان کا تخلص ہے جو ۱۹۴۶ء میں اختیار کیا اس کی تفصیل آئندہ صفحات میں آئے گی۔ اصل نام محمد بشیر ہے، سید بہ نسبت سادات کے ہے جو تمام بھائیوں کے اسماء کے ساتھ بطورِ سابقہ مستعمل ہے۔ ولادت اگرچہ کانپور میں ہوئی لیکن ان کا آبائی وطن ضلع فیض آباد کا موضع بکیا ہے۔ گھر کا ماحول صوفیانہ اور ایمان افروز تھا۔ جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے کہ ان کی والدہ بہت نیک سیرت اور سعادت مند خاتون تھیں۔ والد نے اگرچہ گھر کے صوفیانہ ماحول کو بچپن ہی میں ترک کر دیا تھا لیکن والدہ کی سعادت مندی کی وجہ سے گھر میں پھر دینی اور روحانی ماحول پروان چڑھا اور اسی ماحول میں بشیر بدؔر نے پرورش پائی۔ بشیر بدؔر کی والدہ کو اولیاء اللہ سے خاص محبت اور عقیدت تھی انھوں نے نہ صرف یہ کہ بشیر بدؔر کو اللہ سے بڑی دعاؤں اور منتوں سے مانگ کر حاصل کیا بلکہ اس کی صحت، سلامتی اور اقبال مندی کے لیے خود بھی ہمیشہ دست بہ دعا رہتیں اور اولیاء وصلحا سے بھی دعائیں کرواتیں۔ یہاں سید محمد ضمیر کا ایک اور اقتباس درج کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے تا کہ ان تمام باتوں کی تصدیق ہو سکے:

''بدؔر صاحب کی عمر بالخیر کی دعائیں کرانے والدین لکھنؤ سے فتح پور (ہسوہ) کی سرکار سید شاہ نجم الدینؒ کی بارگاہِ بے کس پناہ میں حاضر ہوئے۔ اس وقت بدؔر

صاحب تقریباً ۷۔۸ سال کی عمر میں داخل ہو چکے تھے اور والدہ صاحبہ کا بیان ہے
کہ قرآن شریف کی تعلیم مکمل کر لی تھی۔ حضرت سرکار سیدنا نجم الدینؒ نے ان کے
لیے دعا فرمائی۔‘‘[۲۴]

اس روحانی ماحول اور والدہ کی تربیت کا نتیجہ یہ نکلا کہ بشیر بدؔر کی طبیعت میں صغر سنی ہی سے سنجیدگی، متانت اور تواضع کے آثار پیدا ہوتے گئے۔ اسی عاجزی، انکساری اور تواضع کی وجہ سے گھر میں بھی اور اسکول میں بھی وہ سب کے چہیتے رہے۔ قدرت نے بھی ذہن رسا عطا کیا تھا اسی لیے صرف ۷/ برس کی عمر میں کلام پاک کی تعلیم مکمل کر لی۔ والد کے مزاج میں تلخی ہونے کے باعث بدؔر ان کے زیادہ قریب نہیں جایا کرتے تھے بلکہ والدہ ہی کی صحبت میں زیادہ وقت بسر کرتے لیکن والدہ حلیم ہونے کے باوجود تربیت کی خاطر کافی سختی سے بھی پیش آیا کرتیں۔ بشیر بدؔر نے اپنی کم سنی کا ایک واقعہ اکثر بیان کیا ہے کہ چھوٹی عمر میں گھر کے خادم فخر اللہ کے ہمراہ دکان پہ جانا ہوا۔ واپسی پر والدہ نے ہاتھ میں کوئی شے دیکھی جو چپکے سے دکان سے اٹھا لائے تھے۔ والدہ نے فوراً تفتیش شروع کی اور جب یہ معلوم ہوا کہ چیز دکان سے بلا اجازت اٹھا کے لے آئے ہیں تو آگ بگولہ ہو کر برس پڑیں۔ خادم کو حکم دیا کہ اسے دکان پر واپس لے جاؤ اور سب کے سامنے یہ اعلان کرو کہ اس نے چوری کی ہے اور یہ چیز اسی کے ذریعے دکان دار کو واپس کرآؤ۔ اس روَیے پر بدؔر بہت روئے، معافی چاہی لیکن معافی نہ مل سکی بالآخر بدؔر کو بادلِ ناخواستہ یہ سب قبول کرنا پڑا۔

بشیر بدؔر کی بسم اللہ کی تعلیم کا انتظام گھر ہی پر کیا گیا۔ والد صاحب جو کہ محکمہ پولیس میں ملازم تھے، ان دنوں کان پور میں تعینات تھے۔ اس وجہ سے تیسری جماعت تک کی تعلیم کان پور کے حلیم مسلم اسکول میں حاصل کی۔ اس کے بعد والد صاحب کا تبادلہ اٹاوہ میں ہو گیا لہٰذا بشیر بدؔر کی تعلیم کا انتظام بھی محمد صدیق اسلامیہ کالج اٹاوہ میں کیا گیا۔ اسی ادارے سے بشیر بدؔر نے ہائی اسکول تک کی تعلیم حاصل کی۔ پڑھنے لکھنے کا گھر میں اچھا خاصا ماحول تھا بلکہ یوں کہا جاسکتا ہے کہ پڑھنے لکھنے کے علاوہ کوئی اور شغل گھر میں تھا ہی نہیں۔ اسکول کے کام کے علاوہ تاریخ کی ایک کتاب کا مطالعہ (جو گھر میں پڑی تھی) بڑی دلچسپی سے کرتے تھے۔ ذہن بھی تیز تھا جس کی بنا پر ہر درجے میں امتیازی نمبرات کے ساتھ پاس ہوتے تھے۔ کلاس میں ہمیشہ حاضر جوابی سے کام لیتے جس کی وجہ سے اساتذہ کے چہیتے ہو گئے۔ بشیر بدؔر کی ذہانت اور حاضر جوابی کا ایک واقعہ (جب بدؔر

آٹھویں جماعت میں زیرِ تعلیم تھے) سید محمد ضمیر نے یوں رقم کیا ہے:

''اسلامیہ کالج میں انسپکٹر آف اسکول آئے۔۔۔انسپکٹر نے تاریخ کے پیریڈ میں سوال کیا کہ ۱۸۵۷ء کی اہمیت کیا ہے؟ بدؔر صاحب کھڑے ہوئے اور کہا کہ ۱۸۵۷ء تک ہماری تاریخ روشنائی سے لکھی ہوئی ہے اور اس کے بعد سے آج تک لہو سے لکھی گئی ہے۔''۵؎

ہائی اسکول پاس کرنے کے بعد بشیر بدؔر کی زندگی میں ایک اہم آزمائش شروع ہوئی کہ آزادی کے بعد ملک کی تقسیم سے پیدا شدہ فرقہ واریت کے آثار بشیر بدؔر کے گھر تک پہنچ گئے۔ بشیر بدؔر کے والد صاحب کو گھر کا تمام اثاثہ راتوں رات فروخت کرنا پڑا جس سے ان کے دل و دماغ کو شدید چوٹ پہنچی۔ اب انھوں نے ڈیوٹی پر جانا رفتہ رفتہ ترک کر دیا اور تنہائیوں اور ویرانوں میں وقت گزارنے لگے۔ بشیر بدؔر چونکہ اپنے بہن بھائیوں میں سب سے بڑے تھے لہٰذا اس مصیبت کا سارا بار انھیں کے کاندھوں پر آن پڑا۔ ۱۹۵۰ء میں جب کہ بدؔر کی عمر صرف ۱۵/ برس کی تھی والد صاحب کو علالت نے بری طرح سے گھیر لیا، جس کی وجہ سے سرکاری ملازمت جاتی رہی۔ اسی دوران بدؔر کے چھوٹے بھائی کے انتقال کا ایک اور سانحہ بھی درپیش آیا جس کی عمر صرف چھ ماہ کی تھی۔ الغرض گھر میں ہر طرف رنج والم اور پریشانیوں کی فضا قائم ہوگئی۔

ان نامساعد حالات میں بشیر بدؔر نے یہ فیصلہ کیا کہ اپنی تعلیم کو قربان کر کے اپنے بہن بھائیوں کی تعلیم پر توجہ دی جائے تا کہ تمام خانگی ذمہ داریوں سے نبرد آزما ہوا جائے۔ لہٰذا انھوں نے اپنا حصولِ تعلیم کا خواب چکنا چور کر کے نوکری کی تلاش شروع کی۔ قسمت نے ساتھ دیا، انہیں جلد ہی محکمہ پولیس میں اسسٹنٹ اکاونٹینٹ کی عارضی نوکری مل گئی۔ گھریلو ذمہ داریوں کو نبھاتے نبھاتے ہی والدین کی مرضی سے ان کی شادی اپنے چچا مرحوم کی بیٹی قمر جہاں شہناز سے ہوگئی۔ اس طرح سے مزید بوجھ تلے دب گئے لیکن بہن بھائیوں کی تعلیم پر آنچ نہ آنے دی اور بحسن وخوبی اپنی دونوں بہنوں کی شادیاں بھی کرائیں۔ بدؔر کی زوجہ قمر جہاں نہایت ہی صابر اور حوصلہ مند خاتون ثابت ہوئیں وہ تعلیم یافتہ بھی تھیں اور طبع موزوں بھی رکھتی تھیں۔ ان کے بطن سے تین اولادیں ہوئیں۔ دو بیٹے معصوم اور نصرت اور ایک بیٹی صبا۔

بہن بھائیوں کی ذمہ داریوں سے سبک دوش ہونے کے بعد خانگی مسائل قدرے بہتر ہوئے تو بدؔر

کو اپنی اعلیٰ تعلیم کے حصول کا پھر سے خیال آیا۔ محترمہ قمر شہناز نے بھی ڈھارس بندھائی تو جامعہ علی گڑھ میں پرائیویٹ داخلہ لے لیا۔ ۱۹۶۲ء میں بدؔر نے جامعہ علی گڑھ سے ادیب ماہر کا امتحان امتیازی شان کے ساتھ پاس کیا۔ فرسٹ پوزیشن حاصل کرنے پر سرسید مڈل سے نوازا گیا۔ مڈل ملنے سے حوصلے اور بلند ہوئے لہٰذا ۱۹۶۳ء میں جامعہ علی گڑھ ہی سے ادیب کامل کا امتحان بھی پاس کیا۔ اس امتحان میں بھی فرسٹ پوزیشن حاصل ہوئی، جس سے تعلیمی سفر میں مزید جان پڑ گئی۔ ۱۹۶۴ء میں پری یونی ورسٹی انگریزی، ۱۹۶۶ء میں بی۔اے۔ سال اول انگریزی ادبیات اور ۱۹۶۷ء میں بی۔اے۔ فائنل پاس کیا۔ ابھی تک سرکاری ملازمت جاری تھی لیکن اب تعلیمی میدان میں پوری طرح سے اترنا چاہتے تھے۔ اس غرض سے ۱۹۶۷ء میں جب کہ اسسٹنٹ سب انسپکٹر پولیس تھے نوکری سے استعفیٰ دے دیا اور علی گڑھ میں مستقل سکونت اختیار کی۔

اب ایم۔اے۔ میں داخلہ لے لیا اور ۱۹۶۸ء میں سال اوّل کے امتحان میں پوری جامعہ میں اوّل آئے اس حوصلہ افزائی میں سر ولیم مورس اسکالرشپ ۱۰۰ روپے ماہانا ملنے لگا۔ ۱۹۶۹ء میں ایم۔اے۔ فائنل کا رزلٹ آیا تو یونی ورسٹی سے گولڈ مڈل ملا اور تمام مضامین میں ٹاپ آنے پر رادھا کرشنن پرائز سے بھی نوازے گئے۔ ایم۔ اے۔ سے فارغ ہونے کے فوراً بعد پی ایچ۔ڈی۔ میں جگہ ملی۔ پی ایچ۔ ڈی۔ کا موضوع ''آزادی کے بعد اردو غزل کا تنقیدی مطالعہ'' منتخب کیا یعنی موضوع اپنے شعری ذوق کے عین موافق منتخب کیا۔ پروفیسر آل احمد سرور کی نگرانی میں ۲۸ رفروری، ۱۹۷۴ء کو اپنا تحقیقی کام (آزادی کے بعد اردو غزل کا تنقیدی مطالعہ) مکمل کر کے پی ایچ۔ڈی۔ کی سند حاصل کی۔ علی گڑھ کے قیام کا بڑا فائدہ یہ ہوا کہ یہاں انہیں کافی عزت اور اکرام کی جگہ مل گئی۔ انھیں یہ فخر حاصل رہا کہ دو سال تک علی گڑھ میگزین ان ہی کی ادارت میں شائع ہوتی رہی۔ علی گڑھ میگزین کی ۷۵ رویں برسی پر بڑی ہی محنت اور عرق ریزی سے غالبؔ نمبر نکالا جس کی ملک بھر میں پزیرپائی ہوئی۔

حسن اتفاق سے پی۔ایچ۔ڈی۔ کے فوراً بعد ہی انھیں ملازمت مل گئی۔ حالاں کہ پی۔ایچ۔ڈی۔ کے دوران بھی وہ بہ طور عارضی لیکچرر شعبے میں کام کر رہے تھے۔ اسی دوران ۱۹۷۴ء میں میرٹھ کالج کے شعبۂ اردو میں ان کا بحیثیتِ لیکچرر مستقل تقرر ہو گیا۔ اس کے بعد ان کی زندگی میں ہر طرح کی خوش حالی لوٹ آئی۔ نہ صرف یہ کہ بچوں کی بہتر تعلیم کا بندوبست ہوا بلکہ گھر کا ماحول بھی آسودہ ہو گیا۔ شاستری نگر، میرٹھ میں

ایک فلیٹ خریدا اور اس میں رہنے لگے۔اب وہ ملک اور بیرون ملک کے مشاعروں میں شریک ہونے لگے۔مئی ۱۹۸۴ء میں جب وہ انڈو پاک مشاعرے کی شرکت کے لیے پاکستان چلے گئے تو اسی دوران ان کی شریکِ حیات مختصر علالت کے بعد رحلت فرما گئیں۔اس وفا شعار رفیقِ حیات کی تدفین بشیر بدؔر کی غیر موجودگی میں انجام دی گئی۔

اس داغِ مفارقت نے بشیر بدؔر کو شدید صدمہ پہنچایا۔تقریباً ایک سال کے عرصے تک وہ اس کرب میں مبتلا رہے، کالج جانا بھی ترک کر دیا اور گھر کے حصار میں بند تنہا رہنا پسند کرنے لگے۔سوائے چند دوستوں کے کسی سے ملنا پسند نہیں کرتے تھے۔ ان دوستوں میں گیان چند گرداب کا خاص ذکر آتا ہے۔البتہ تنہائی کا یہ دوران کے شعری کیریئر کے لیے مفید ہی ثابت ہوا۔ایک سال کی مدت کے بعد وہ اس کیفیت سے باہر آئے۔ اب باضابطہ کالج جانے کا اہتمام ہونے لگا اور پھر سے مشاعروں میں شرکت کرنے لگے اور دیکھتے ہی دیکھتے مشاعروں کی دنیا پر چھا گئے۔۱۹۸۶ء میں امریکہ، نیویارک، واشنگٹن، سانفرانسسکو اور اٹلانٹا کا سفر کیا۔

ابھی سنبھل ہی پائے تھے کہ ایک اور بجلی ان کے آشیانے پہ گر پڑی۔ یہ مئی ۱۹۸۷ء کا واقعہ ہے کہ میرٹھ میں ہندو مسلم فسادات کی آگ بھڑک اٹھی اور اس آگ نے بشیر بدؔر کا گھر پھونک ڈالا۔شاستری نگر میں ان کا گھر فسادیوں نے تباہ کر ڈالا، سارا اثاثہ لوٹ لیا، کتابیں اور مسودے جو گھر میں تھے یا لوٹ لیے گئے یا راکھ ہو گئے صرف وہی بچ سکا جو گھر سے باہر تھا۔اتفاق سے بشیر بدؔر اس روز ترقی اردو بورڈ کے کسی اہم کام کے سلسلے میں دہلی گئے ہوئے تھے۔فسادی ان کی اولاد کو بھی نشانہ بنانا چاہتے تھے لیکن پڑوس کے ایک ذمہ دار اور انسان دوست شخص چودھری دھرم پال نے ان کی اولاد کو بھرپور پناہ دی اور انہیں محفوظ مقام پر منتقل کر دیا۔فسادات کی یہ آگ اگرچہ بشیر بدؔر کا گھر تک جلا گئی لیکن ان کے اندر موجود ایک باوقار انسان کو اور مضبوط کر گئی۔ان کی شخصیت کا سب سے مثبت پہلو یہ ہی رہا کہ انھوں نے ان ساری اذیتوں کو سہنے کے باوجود بھی دل میں نفرت کی گرد کو جمنے نہیں دیا۔ان کی زبان سے انسان دوستی اور پیار محبت کے گیت اور زیادہ بلند ہو گئے۔انھوں نے ان حادثات سے ضروری سبق اور تجربات کو ہاتھوں ہاتھ لیا اور نفرتوں کو اسی راکھ میں دفن ہونے دیا۔اور اپنی شاعری کے ذریعے بھی اس پیغامِ محبت کو عام کرتے رہے۔

سات صندوقوں میں بھر کر دفن کردو نفرتیں

آج انساں کو محبت کی ضرورت ہے بہت
یہ سوچ لو اب آخری سایہ ہے محبت
اس در سے اٹھو گے تو کوئی در نہ ملے گا

دراصل بدؔر سمجھ گئے تھے کہ شر محض شر ہوتا ہے اور شر یر کا کوئی دھرم یا مذہب نہیں ہوتا، اس لیے ان تمام حالات میں بھی ہمت اور حوصلہ کے ساتھ دامنِ محبت تھامے رکھا۔ ان کی شخصیت میں مثبت مزاجی کا ہمیشہ ہی غلبہ رہا ہمیشہ اولوالعزم رہے، حالات کا مقابلہ دریا دلی سے کرتے رہے اور تمام تجربات کو غزل کے رنگ میں رنگتے رہے۔ ان سارے حالات سے نبرد آزما ہوتے ہوئے بھی انھوں نے ایک بار پھر اپنا گھر بسانے کا ارادا کیا اور جون ۱۹۸۸ء میں ڈاکٹر راحت سلطان سے عقد کیا۔ راحت سلطان جو بعد میں راحت بدر بن گئیں بھوپال کی معروف شخصیت سید فتح علی صاحب کی دختر ہیں۔

زندگی کی ان پے در پے بے مروتیوں نے ان کو اندر سے کافی نقصان پہنچایا۔ اب بظاہر ساری راحتیں اور آسائشیں ہونے کے باوجود طبیعت نے ساتھ دینا چھوڑ دیا اور جسم طرح طرح کے امراض کی آماج گاہ بن گیا۔ اسی دوران جب ۱۹۸۸ء میں شر پسندوں نے ایک بار پھر ان کے گھر پر حملہ کرنے کی ناکام کوشش کی تو بشیر بدؔر نے دل گرفتہ ہو کر میرٹھ سے ہجرت کا فیصلہ کیا اور بھوپال کو اپنا مسکن بنالیا۔ یہاں کی آب و ہوا انھیں راس آئی جس سے طبیعت قدرے بہتر ہوئی۔ اسی زمانے میں مشاعرے کی شرکت کے لیے امریکہ جانے کا موقع ملا وہاں جا کر خوب علاج کروایا اور تندرست وصحت مند ہو کے گھر لوٹے۔ واپس آنے پر ۱۹۹۰ء میں پھر سے میرٹھ کالج میں بحیثیتِ صدر شعبۂ اردو کے کام کرنا شروع کیا لیکن ۱۹۹۴ء کے بعد سے بھوپال ہی میں مستقل سکونت کا ارادہ کیا۔ یہیں ۸؍فروری، ۱۹۹۴ء کو ان کے ہاں طیب بدؔر کی ولادت ہوئی لہٰذا اب بھوپال ہی میں ایک وسیع اور کشادہ مکان میں خوش وخرم زندگی بسر کرنے لگے اور اپنی پوری صلاحیتوں کو غزل پر نچھاور کرنے لگے۔

بیسویں صدی کی آخری دہائی تک بشیر بدؔر دنیا کے تمام ادبی حلقوں میں جدید غزل کے نامور شاعر کی حیثیت سے اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے اور کسی تعارف کے محتاج نہیں رہے۔ کئی اعزازات اور انعامات سے نوازے گئے۔ ملک میں اور ملک کے باہر کہیں بھی کوئی بڑا مشاعرہ منعقد ہوتا تو بشیر بدؔر کی

شرکت کے بغیر بے جان رہ جاتا۔ یہ سلسلہ ۲۰۱۲ء تک جاری رہا۔اس کے بعد انھوں نے شعر کہنے اور مشاعروں میں شرکت سے کنارہ کشی کر لی۔ آہستہ آہستہ بیماریوں نے آگھیرا اور اب عمر کی وجہ سے کمزوری دن بہ دن بڑھتی جارہی ہے۔اس وقت بھوپال میں ریحانہ کالونی میں اپنی زندگی اہل خانہ کے ساتھ گزار رہے ہیں۔ یاداشت اس حد تک کھو چکے ہیں کہ ان ہی کے شعر انھیں سنائے جاتے ہیں تو زیرِ لب مسکرانے سے زیادہ کچھ کہہ نہیں پاتے۔

نہ جی بھر کے دیکھا نہ کچھ بات کی
بڑی آرزو تھی ملاقات کی
کئی سال سے کچھ خبر ہی نہیں
کہاں دن گزارا کہاں رات کی

ادبی سفر:

بشیر بدؔر کے خاندان یا گھر میں شعر و ادب کا کوئی ماحول نہیں تھا البتہ نیک اور روحانی فضا قائم تھی، جس میں ان کی پرورش ہوئی اور اس کے باعث کچھ پابندیاں بھی تھیں۔ والدہ کے بہت چہیتے تھے انھیں یہ خدشہ لاحق رہتا کہ باہر کہ ہوا کہیں بچے کو خراب نہ کر دے جس وجہ سے وہ ان کو اپنی نظروں سے اوجھل رکھنا پسند نہیں کرتی تھیں۔ والد کے مزاج میں تلخی تھی ان سے بھی آزادانہ ماحول میں گھومنے پھرنے کی توقع کرنا بے کار تھا، اس لیے گھر کی چار دیواری سے باہر قدم رکھنا محال تھا۔ ہر کام بڑوں کی مرضی کے تابع تھا اپنی مرضی گھر سے باہر قدم رکھنے کی بھی اجازت نہیں تھی۔ شاعری گھر والوں کی نظر میں ایک بے کار کام تھا لہٰذا شعر کہنے اور اس کی مشق کا سوال ہی نہ تھا۔ البتہ ان پابندیوں کا ایک مثبت پہلو یہ تھا کہ کھیل کود اور فرحت کی جگہ بھی صریرِ خامہ ہی سے کام لیتے تھے۔ جب کاغذ اور قلم سے خوب واسطہ رہے تو ایسے میں شعر لکھ لکھ کے مٹانے سے بہتر اور کیا شغل ہو سکتا تھا۔ جیسا کہ بچوں کی جبلت میں یہ بات پائی جاتی ہے کہ جس کام سے انھیں روکا جائے اسی کام کی ضد میں پڑتے ہیں۔ کچھ ایسا ہی بدؔر کے بچپن کے ساتھ بھی ہوا کہ چھپ چھپا کر شعر گوئی میں وقت گزارتے اور

خوب کاغذات سیاہ کر دیتے۔ بشیر بدؔر کے والد خود شعر و شاعری کو پسند کرتے تھے لیکن بیٹے کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ اس سے خوامخواہ وقت کا زیاں ہوگا۔ ان کی بیاض میں داغؔ، میرؔ، بہزاؔد اور دیگر لکھنوی شعرا کی غزلیں پڑی رہتیں لیکن بدؔر کو اس کو پڑھنے کی اجازت نہیں تھی۔ بدؔر موقع کی تلاش میں رہتے اور موقع ملتے ہی اس بیاض کو کھولتے اور خوب لطف لیتے۔ جب شعر کہنے کا ذوق بڑھتا تو اپنی غزل کہنے کی کوشش کرتے، اسے لکھتے اور گنگناتے۔ فرصت کے یہ لمحات جب اسکول میں میسر آتے تو بغیر کسی خوف کے اپنی ذوق طبع میں خوب وقت صرف کرتے۔

قسمت نے بدؔر کو اپنے اندر کے چھپے ہوئے اس فطری جوہر کو بروئے کار لانے کا پہلا موقع جلد ہی عطا کیا۔ ۱۹۴۶ء میں جب اٹاوہ کے حافظ صدیق اسکول میں طالب علم تھے تو شہر اٹاوہ میں حضرت مراد شاہؒ کے عرسِ مبارک کے موقع پر ایک طرحی مشاعرے کا انعقاد ہوا۔ اس مشاعرے میں دلچسپی رکھنے والے طلبہ کو بھی اپنا کلام پڑھنے کی اجازت دی گئی۔ بدؔر نے موقع غنیمت جان کر شرکت کی اور پہلی بار مشاعرے میں اپنا کلام پڑھنے کی جرات کی۔ اس وقت بدؔر کی عمر صرف ۱۴ ؍برس کی تھی، کم سن بچے کی ایک کوشش سمجھ کر غزل کو بہت پسند کیا گیا اور اٹاوہ کے ایک سرکردہ اور علم پرور شخصیت مونس مرحوم صاحب ایڈیٹر اور جناب ضامن علی صاحب رئیس شہر نے سید محمد بشیر کو بدؔر کے خطاب سے نوازا اور یہیں سے سید محمد بشیر بشیر بدؔر ہو گئے۔

بدؔر کا پہلا کلام کیا ہے؟ اور پہلا شعر کون سا ہے؟ اس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ ڈاکٹر رفعت سلطان نے اپنے تحقیقی مقالے نئی آواز میں اس پر کلام کیا ہے اور کہا کہ بدؔر نے اپنا پہلا شعر اس شعر کو بتلایا ہے اور اسی مطلع والی غزل کو پہلے مشاعرے میں پڑھا تھا۔:

ہوا چل رہی ہے اڑا جا رہا ہوں
ترے عشق میں مرا جا رہا ہوں

راقمؔ کو اس زمین میں کوئی غزل بشیر بدؔر کے کلام میں نہیں ملی اگرچہ مقالہ نگار کا دعویٰ ہے کہ اسی مطلع والی غزل کو بدؔر نے مذکورہ مشاعرے میں پڑھا تھا۔ اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''اس زمانے میں بشیر بدؔر کو شعر و شاعری بالخصوص خوبصورت مترنم غزلیں بہت اپیل کرنے لگیں تھیں، وہ موزون طبع قریب قریب شروع ہی سے تھے۔ ان کو اپنا پہلا شعر یاد ہے جو یہ ہے۔

ہوا چل رہی ہے اڑا جارہا ہوں

ترے عشق میں مرا جارہا ہوں

انھوں نے کہا کہ یہ شعر میرے بنیادی مزاج کا پتا دیتا ہے یعنی عشق اوّل اس کے بعد ہوا کے ساتھ چلنے کی بے بسی اور قدرتی مناظر کا احساس بھی اس میں شامل ہے۔۔۔جب بشیر بدؔر ساتویں درجے کے طالب علم تھے اٹاوہ کے اسلمی کالج کے طلبہ کے مشاعرے میں انھوں نے یہی غزل تحت میں پڑھی جس پر انھیں اوّل انعام دیا گیا۔''[۶]

کلام جو بھی تھا لیکن پہلے مشاعرے میں عزت افزائی ملنے پر بشیر بدؔر کو شعر گوئی کا حوصلہ ضرور ملا ہوگا اس لیے شعروسخن کو مستقل مشغلہ بنالیا۔ چند برس بعد ہی خانگی ذمہ داریوں کا بوجھ ان کے سر آن پڑا لیکن شعر برابر کہتے رہے اور گاہے گاہے رسائل میں اشاعت کے لیے اپنا کلام ارسال کرتے رہے۔ابتدائی دور میں ان کا کلام رسالہ نقوش (لاہور)، سویرا (لاہور)، نئی قدریں (حیدرآباد) اور ہندوستان کی شاہراہ تک جیسے ادبی رسائل میں چھپنے لگا۔۱۹۶۲ء میں جب علی گڑھ میں مستقل سکونت اختیار کی تو اس سے فی الفور دو فائدے حاصل ہوئے۔ایک وہاں کے ادبی ماحول سے استفادہ اور دوسرا یہ کہ زیادہ سے زیادہ رسائل تک رسائی ممکن ہوسکی، جس سے کلام کی اشاعت ہونے لگی اور حوصلہ ملنے لگا۔آگے چل کر علی گڑھ میگزین دو سال تک ان کی ہی ادارت میں نکلتی رہی اس طرح سے بدؔر کی شاعری کا شہرہ ہونے لگا۔

علی گڑھ میں بدؔر کو کافی عزت افزائی ملی ۱۹۶۸ء کے ایم۔اے۔اردو کے نصاب میں بدؔر کے کلام کو شامل کیا گیا۔ یہ شاید واحد خوش قسمت شاعر ہوں گے جن کا کلام اسی درجے کے نصاب میں پڑھایا جارہا تھا جس کے وہ خود بھی طالبِ علم تھے۔ابھی تک بشیر بدؔر نے مشاعروں کی دنیا میں بھرپور قدم نہیں رکھا تھا، جس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ بشیر بدؔر کی شاعری میں مشاعروں میں آنے سے قبل ہی کافی پختگی آئی تھی اور ان کا کلام تواتر کے ساتھ رسائل میں چھپ رہا تھا۔اس سے ان پر لگایا ہوا یہ اعتراض بھی مسترد ہوتا ہے کہ بشیر بدؔر کی اہمیت صرف مشاعرے کی دنیا تک محدود ہے۔بشیر بدؔر پہلے ادبی شاعر ہیں اور بعد میں مشاعرے کی دنیا میں قدم رکھتے ہیں۔اس ضمن میں ڈاکٹر ریحانہ سلطان یوں رقم طراز ہیں:

''ڈاکٹر بشیر بدؔر کا شمار آزاد ہندوستان کے مقبول ترین غزل گو شعرا میں ہوتا ہے۔

اردو ادب کے ہندوستان و پاکستان کے نمائندہ رسائل میں بشیر بدؔر کا کلام بڑی باقاعدگی سے شائع ہو رہا تھا۔ اعداد و شمار بتاتے ہیں کہ ۱۹۶۰ء سے قبل بشیر بدؔر کا شمار اردو کے ایسے شعرا میں ہونے لگا تھا جو ادبی رسائل میں سب سے زیادہ چھپتے ہیں۔ اس دور میں بشیر بدؔر مشاعروں سے قطعی طور ناواقف رہے ان کا خیال تھا کہ ان کی جدید لب و لہجہ کی غزلوں کو مشاعروں میں قبول نہیں کیا جا سکے گا۔ ۱۹۶۸ء تک بشیر بدؔر کسی قابل ذکر مشاعرے میں بحیثیتِ شاعر یا بحیثیتِ سامع شریک نہیں ہوئے لیکن ادبی حلقوں میں ان کی اتنی پذیرائی ہوئی کہ وہ علی گڑھ یونی ورسٹی کے ایم۔ اے۔ اردو کے ایک پرچے میں داخلِ نصاب ہو گئے۔ یہ پرچہ جدید غزل کے نام سے پڑھایا جاتا تھا۔''[۷]

اس میں شبہ نہیں کہ مشاعروں کی دنیا میں قدم رکھنے سے پہلے ہی بشیر بدؔر کی شاعری کو ادبی دنیا میں قبولِ عام حاصل ہو چکا تھا اور دن بہ دن بڑھتی ہوئی شہرت، مقبولیت اور پذیرائی سے ان کو اپنے مستقبل کی تابناکی کا خوب اندازہ بھی ہونے لگا تھا۔ اسی وجہ سے وہ شروع ہی سے بڑے بڑے دعوے کرنے لگے تھے، جس کی وجہ سے لوگوں نے ان پر اعتراض بھی کیا لیکن وہ آگے بڑھتے ہی رہے اور ایسا بھی دور آیا کہ انھیں خود میں میرؔ اور غالبؔ نظر آنے کا احساس ہونے لگتا ہے۔

کہہ دو میرؔ و غالبؔ سے ہم بھی شعر کہتے ہیں
وہ صدی تمھاری تھی یہ صدی ہماری ہے

کبھی یہ دعویٰ کرتے نظر آتے ہیں کہ نئی نسلیں شاعری میں انھیں کی مقلد اور گرویدہ رہیں گی۔ یہ دعوے کتنی صداقت رکھتے ہیں، یہ ایک الگ موضوع ہے البتہ یہاں ان کی ایک ایسی ہی نظم ''غالبؔ سے شکایت'' پر چند سطریں لکھنے کی جسارت کر رہا ہوں کیوں کہ اس نظم سے ان کی ابتدائی شعری فکر کا اندازہ ہوتا ہے اور دوسرا یہ کہ یہ نظم کسی مجموعہ یا کلیات میں شامل نہیں ہے بلکہ ۱۹۵۸ء میں رسالہ ''نئی قدریں'' (حیدرآباد) کے چھٹے شمارے میں شائع ہوئی ہے۔ اس نظم کو پڑھ کر بشیر بدؔر کی جرأت پر تعجب بھی ہوتا ہے کہ غالبؔ سے انھیں کیا شکایت ہے۔ نظم چھ بندوں پر مشتمل ہے پہلے بند میں غالب کی مدح یوں کرتے ہیں:

آپ ہیں مملکتِ شعر و ادب کے سلطاں

سکّۂ رائجِ وقت آپ کا اندازِ بیاں
کوئی شاعر ہو کہ نقاد کہ افسانہ نگار
لاکھ خود سر ہو مگر آپ کا ہے باجگزار
نقش فریادی ہو یا کاغذی پیراہن ہو
آپ کا رنگ بہر رنگ نظر آتا ہے
قیس تصویر کے پردے میں کہاں چھپتا ہے

اس کے بعد کے اشعار میں بشیر بدؔر یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان پر غالبؔ کی نظرِ عنایت ہے اور غالبؔ ہی سے انھوں نے شعور وادراک حاصل کیا ہے لیکن اب انھیں اپنی فکر ونظر اور احساس جوان نظر آتے ہیں جو غالبؔ کی تقلید سے آزاد ہوکر اپنی دنیا آپ بسانے کے متمنی ہیں۔عین ممکن ہے کہ یہ دعویٰ محض ذاتی نہ ہو بلکہ بشیر بدؔر ایک نئے اور جدید دور کو آتے ہوئے دیکھ رہے تھے جو غالبؔ یا کلاسیکی روایات سے انحراف کرنے کو کمر بستہ ہو رہا تھا۔ پہلے اس شکایت کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

اور مجھ پر تو عنایت کی نظر خاص رہی
آپ کی گود میں کھیلا میرے بچپن کا شعور
آپ کی انگلی پکڑ کر میرا ادراک چلا
اب جواں ہیں مرے احساس مری فکرو نظر
چاہتے ہیں کہ کریں تخلیق اک نئی دنیا
سو گلے شکوے نہیں ایک شکایت ہے مجھے
آپ عارف کی طرح پیار مجھے کرتے ہیں
آپ رہبر کی طرح ساتھ مرے چلتے ہیں

دراصل غالبیت صرف بشیر بدؔر ہی کے قلب وذہن پر نہیں چھائی تھی بلکہ جدید دور سے قبل تک ہر شاعر شعوری یا غیر شعوری طور پر غالبؔ یا غالبؔ کی روایت کا پیرو نظر آتا ہے اور اب ایک ایسا دور آن پہنچا تھا جو تقلید کی روش سے گریزاں تھا جسے ہم جدیدیت کے عہد کے نام سے جانتے ہیں۔ بدؔر بھی یہی چاہ رہے تھے کہ غالب کی روش پر چلنے سے بہتر اپنی الگ راہ اختیار کی جائے اور غالب کی طرح اپنا الگ نام اور پہچان قائم کی جائے۔ نظم کے آخری اشعار میں اس کا واضح اشارہ ملتا ہے کہ غالبؔ اور بشیر بدؔر تاریخ کے ایک ہی دھارے پر

رواں ملیں گے۔

پیار جو حد سے گزر جائے ہے سمِ قاتل
آپ کے نقشِ قدم لوٹ نہ لیں نقدِ سفر
آپ ہنستے ہیں میری جرأت و بے باکی پر
شکریہ! بدؔر دعاؤں کا تو قائل ہی نہیں
یہ یقیں رکھئے بحر حال ہمیں ملنا ہے
جیسے تاریخ کے اوراق بہم ہوتے ہیں

اگر بشیر بدؔر خود کو غالبؔ کے برابر دیکھنا چاہتے ہیں تو اسے محض ایک خواب کہا جاسکتا ہے اور خواب دیکھنے کا کسی کو بھی حق حاصل ہے لیکن اگر بشیر بدؔر عہد غالب اور نئے عہد کی ہمسری کی بات کررہے ہیں تو یہ سو فی صد درست ثابت ہوسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاریخ میں جس طرح غالبؔ ایک عہد کے ساتھ محفوظ ہو گئے ہیں بالکل اسی طرح نئے دور کی شاعری ایک نئے پن کے ساتھ جدید شاعری کے نام سے محفوظ ہوگئی ہے۔فرق صرف یہ ہے کہ عہد غالب صرف ایک غالب سے مکمل ہوسکتا ہے لیکن عہدِ جدید کئی فن کاروں کی جملہ کاوشوں سے مکمل ہوتا ہے۔ان باتوں کا ضمناً ذکر یہاں اس وجہ سے کرنا پڑا تا کہ یہ معلوم ہوسکے کہ بشیر بدؔر شاعری کی دنیا میں کس سوچ اور جذبے کے ساتھ داخل ہوئے تھے۔

شعری مجموعوں کا تعارف:

بشیر بدؔر کے ادبی سفر کا ذکر کرتے ہوئے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کے شعری مجموعوں کا ذکر بھی یہیں کر دیا جائے تا کہ ان کے ادبی سفر کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ بدؔر کا کلام غزلیات کے چھ مجموعوں پر مشتمل ہے۔ان کا پہلا شعری مجموعہ ۱۹۶۹ء میں ''اکائی'' کے نام سے شائع ہوا تھا۔اکائی کی اشاعت کے ۴؍برس بعد ان کا دوسرا مجموعہ ''امیج'' ۱۹۷۳ء میں لکھنؤ سے منظر عام پر آیا۔اس کے بعد ''آمد'' ۱۹۸۵ء میں لکھنؤ ہی سے شائع ہوا۔آمد کے بعد کے کلام کو طارق سبزواری نے ''آس'' کے نام سے فروری ۱۹۹۳ء میں حیدرآباد سے چھپوایا، جس کے سرورق پر جمیل جالبی کا ایک اقتباس درج ہے جسے بشیر بدؔر کی شاعری کو سمجھنے کے ضرور ملاحظہ کرنا چاہیے:

''گزشتہ دس بارہ برس سے بشیر بدؔر کی غزلیں نیا دور میں شائع ہوتی رہی

ہیں۔ مجھے یاد ہے کہ جب ان کی غزلیں پہلی بار نیا دور میں اشاعت کے لیے آئی
تھیں تو ان کے لہجے کے چونکا دینے والے نئے پن نے جس میں احساس وفکر
دونوں تازہ تازہ سے تھے مجھے متاثر کیا تھا۔شعر پڑھتے وقت ہلکی ہلکی پھوار پڑنے
کا احساس ہوا تھا۔ اس غزل میں دو چیزیں تھیں اپنے زمانے کا احساس اور
دوسرے اپنی روایت سے گہری وابستگی یہی خصوصیت ان کی ساری غزلوں میں
رنگ بھرتی رہی ہے۔شروع کی غزلوں میں ان کے ہاں تجربہ سمٹ کرآتا ہے بعد
کی غزلوں میں یہ تجربہ پھیلتا نظر آتا ہے۔بشیر بدؔر کی آواز میں ایک نیا پن ہے۔
ان کے ہاں نغمگی بھی ہے اورعہدِ حاضر کی آواز بھی، ان کے لہجے میں دل کوموہ
لینے والی ایک ایسی جاذبیت ہے کہ یہ مجموعہ جدید اردوغزل میں قابل ذکر اہمیت کا
حامل ہوجاتا ہے۔''[۸]

آس کے بعد دو اور شعری مجموعے'' آسمان'' اور'' آہٹ'' کے نام سے شائع ہوئے۔آسمان ۱۹۹۳ء میں حسامی بک ڈپو، حیدرآباد سے شائع ہوا جب کہ آہٹ کا سن اشاعت اور ناشر کا نام مجموعہ پر درج نہیں ہے۔ یہ سبھی مجموعے بنیادی طور سے غزلیات کے مجموعے ہیں ۔۲۰۱۶ء میں فاروق ارگلی نے ان کے کلام کو کلیات کی صورت میں شاعرِ اعظم بشیر بدؔر کے نام سے شائع کیا ہے۔ اس کلیات کے ابتدائی صفحات میں ناقدین اور محققین کے چند مضامین بھی شامل کیے گئے ہیں جومختلف اوقات میں رسائل وجرائد میں چھپے تھے۔ اس کلیات میں پہلے اورآخری مجموعوں اکائی اورآہٹ کےعلاوہ باقی چار مجموعوں کے کلام کوترتیب سے درج کیا گیا ہےاورآس کے بعد کی چندغزلیں بھی درج کی گئی ہیں۔اس کے علاوہ کراچی سے ایک انتخابی مجموعہ'' کوئی شام گھر بھی رہا کرو'' کےعنوان سے چھاپا گیا ہے۔

بدؔر کا کلام کئی زبانوں میں ترجمہ بھی ہوا ہے لیکن سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ بدؔر کی شہرت و مقبولیت اردواور ہندی داں طبقے میں یکساں نظرآتی ہے حالاں کہ بدؔر کی شاعری صرف زبانِ اردو میں ہے۔ ہندی کے دیوناگری خط میں بدؔر کے کلام کوکئی عنوانات سے چھاپا گیا ہے،جس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بدؔر کے چاہنے والے ہندی زبان میں اردو سے زیادہ ہیں۔ دیوناگری میں ان کا کلام سب سے پہلے ۱۹۸۵ء میں ابوہر پنجاب نے'' تمہارے لیے'' کےعنوان سے شائع کیا۔اس کے بعد۱۹۹۰ء میں'' اجالے اپنی یادوں

کے''عنوان سے جبل پور ایم پی سے شائع ہوا۔۱۹۹۴ء میں ودیشہ ایم پی سے ''آنچ'' پبلش ہوا۔اس کے بعد''اجالے اپنی یادوں کے''۱۹۹۶ء میں ایک بار پھر کچھ ایڈیشن کے ساتھ دہلی سے شائع ہوا۔۱۹۹۸ء میں ایک مجموعہ ''دھوپ کی پتیاں ہرار بن'' منظر عام پر آیا۔اسی سال یعنی ۱۹۹۸ء میں ایک اور مجموعہ ودیشہ ایم پی سے''فیلکشن'' کے نام سے چھپا۔اس کے علاوہ دیوناگری میں بشیر بدؔر کا کلیات ''کلچر یکساں'' کے نام سے ۱۹۹۹ء میں شائع ہوا۔''آس'' کے نام سے خطِ نستعلیق میں جو مجموعہ چھپ چکا تھا اس کو بھی اسی نام سے دیوناگری خط میں ۲۰۰۰ء میں دہلی سے پبلش کیا گیا۔۲۰۰۱ء میں انجمن ترقی اردو ہند کے اہتمام سے ایک انتخاب ''بشیر بدؔر کی غزلیں'' کے عنوان سے چھپا جو بدؔر ہی کی ترتیب ہے۔۲۰۰۳ء میں مدھیہ پردیش اردو اکیڈمی بھوپال کے اہتمام سے''غزل یونیورس''منظرِ عام پر آیا۔یہ اپنی نوعیت کا ایک انفرادی انتخاب ہے۔ اس انتخاب کی انفرادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بشیر بدؔر کے وہ اشعار جمع کیے گیے ہیں جو بے حد مقبول ہوئے ہیں یا ضرب المثل بن چکے ہیں۔ پہلے شعر کو دیوناگری میں لکھا گیا ہے پھر اسی شعر کو خط نستعلیق میں لکھا گیا ہے اور پھر رومن خط میں لکھا گیا ہے،اس کے بعد چند سطروں میں اسی شعر کا انگریزی زبان میں ترجمہ بھی پیش کیا گیا ہے۔یہ مجموعہ انجم بارہ بنکوی کی ادارت میں ترتیب دیا گیا ہے اس کو دیوناگری میں لانے کا کام اشوک مجاز نے کیا ہے اور انگریزی کا کام پروفیسر ریتا شرما نے انجام دیا ہے۔ایک اور انتخاب ۲۰۰۵ء میں انجم بارہ بنکوی نے ترتیب دے کر''ڈاکٹر بشیر بدؔر کی شاعری'' کے عنوان سے انجمن ترقی اردو ہند کے اہتمام سے شائع کروایا۔دیوناگری کی اشاعت کے اس اہتمام سے یہ بات بآسانی سمجھ میں آسکتی ہے کہ بدؔر کی شاعری جو محبت و انسان دوستی کا ایک گلدستہ بھی ہے کو ملک عزیز میں بلا لحاظ مذہب و ملت،خطہ و زبان ہر طبقے نے سرِ دست قبول کیا ہے۔

اعزازات:

بشیر بدؔر کی شہرت اور مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ مختلف اکادمیوں نے انھیں اعزازات سے نوازا ہے۔اس سلسلے میں سب سے پہلے ۱۹۶۹ء میں بدؔر کو اتر پردیش اردو اکیڈمی نے اپنے ایوارڈ سے نوازا۔ اس کے بعد انھیں کئی اعزازات عطا کیے گئے جن میں ہندی اردو کمیٹی ایوارڈ، لکھنؤ(۱۹۷۳ء)، میر تقی میر،کل ہند ایوارڈ(۱۹۸۱ء)، بہار اردو اکیڈمی، ایوارڈ پٹنہ(۱۹۸۶ء)، ہندی اردو

کمیٹی، ایوارڈ لکھنؤ (۱۹۹۷ء)، میر تقی میر، کل ہند ایوارڈ (۱۹۹۷ء)، پدم شری ایوارڈ (۱۹۹۹ء) ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ، دہلی (۱۹۹۹ء)، امیر خسرو ایوارڈ، دہلی (۲۰۰۰ء)، اختر الایمان ایوارڈ، دہلی (۲۰۰۰ء)، چراغ حسن حسرت ایوارڈ، جموں وکشمیر (۲۰۰۰ء) قابل ذکر ہیں۔اس کے علاوہ مجلس فروغ اردو ادب، دبئی نے ۲۰۰۰ء میں بشیر بدؔر کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے جشن بشیر بدر کا اہتمام کیا تھا۔

مشاعرے میں شمولیت اور مقبولیت:

اس بات میں کوئی شبہ نہیں کہ مشاعروں میں شرکت سے قبل بھی بشیر بدؔر رسالوں کی دنیا میں کافی مقبول ہو چکے تھے لیکن یہ بات بھی اظہر من الشّمس ہے کہ بشیر بدؔر کی عالمگیر شہرت اور مقبولیت انھیں مشاعرے کی دنیا میں قدم رکھنے کے بعد ہی حاصل ہوئی۔اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ مشاعروں کی دنیا میں قدم رکھنے سے بشیر بدؔر کی شاعری کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔مشاعروں میں ان کی آمد ۱۹۶۹ء سے شروع ہوتی ہے اور یہاں مقبول ہونے میں بشیر بدؔر کو زیادہ وقت نہیں لگا۔یہ وہ زمانہ تھا جب ہندو پاک میں ریڈیائی مشاعروں کا کافی رواج تھا۔خاص طور سے اس وقت آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ کا سالانہ مشاعرہ کافی مقبول تھا۔اس مشاعرے کا اُس دور کے قد آور شعرا فراقؔ، جذبؔی، صدیقؔی، نشؔور واحدی اور شکیؔل بدایونی کی شرکت سے ملک بھر میں چرچا تھا۔بشیر بدؔر کو اس مشاعرے میں اس وقت شرکت کا موقع ملا جب مئی ۱۹۶۹ء میں اس مشاعرے میں ان تازہ دم شعرا کو مدعو کیا گیا، جن کا کلام اکثر رسائل میں تواتر کے ساتھ شائع ہو رہا تھا۔اس موقع پر شمس الرحمٰن فاروقؔی اور بشیر بدؔر کو جدید شاعر کی حیثیت سے مدعو کیا گیا تھا۔مشاعرے کی صدارت پروفیسر نور الحسن ہاشمی اور نظامت ساغر نظامی نے انجام دی تھی۔بشیر بدؔر کے مشاعرے میں شمولیت کا یہ پہلا تجربہ بے حد کامیاب رہا۔ڈاکٹر رفعت سلطان بشیر بدؔر کے اس مشاعرے کا حال یوں رقم کرتی ہیں:

> ”بشیر بدؔر کا مشاعرے گاہ پہنچتے ہی ان کا نام پکارا گیا۔بشیر بدؔر کے لیے اسٹیج پر کلام سنانے کا پہلا تجربہ تھا۔لیکن پر اثر گفتگو کا وہ خوب تجربہ رکھتے تھے۔مجمع سے انھوں نے کہا ”میں پہلی بار مشاعرے میں پڑھ رہا ہوں، رسائل میں ۱۶۔۱۷ سال سے لکھ رہا ہوں۔مجھ سے صرف ایک شعر سن لیں اور فیصلہ کر دیں۔“ بشیر بدؔر نے گنگنا کر مندرجہ ذیل شعر پڑھا۔“[9]

آنکھیں آنسو بھری پلکیں بھوجل گھنی جیسے جھیلیں بھی ہوں نرم سائے بھی ہوں

وہ تو کہئے انھیں کچھ ہنسی آگئی بچ گئے آج ہم ڈوبتے ڈوبتے

رفعت سلطان کے مطابق سامعین کو یہ شعر بے حد پسند آیا اور پوری غزل سننے کی فرمائش کی۔ اس مشاعرے کے نشر ہوتے ہی بشیر بدرؔ کے چرچے بلند ہونے لگے اور ادبی حلقوں میں جہاں کہیں بھی مشاعرے منعقد ہوتے تو بشیر بدرؔ کو شرکت کی دعوت ضرور دی جاتی۔ ۱۹۸۴ء میں انھوں نے انڈو پاک مشاعرے میں شرکت کے لیے پاکستان کا پہلا سفر کیا۔ ۱۹۸۶ء میں بیرون ممالک کا دورہ کیا اور اسی طرح مختلف ممالک میں مشاعروں میں شرکت کی۔ اس دورے میں امریکہ، نیویارک، واشنگٹن، سان فرانسسکو اور اٹلانٹا کا سفر بھی شامل ہے۔ اس کے بعد ۲۰۱۲ء تک بشیر بدرؔ نے کئی مشاعروں میں شرکت کی اور ۲۰۱۲ء سے شعر کہنے میں توقف اختیار کیا اور مشاعروں میں شرکت بھی بند کر دی۔

مشاعروں میں بشیر بدرؔ کو غیر معمولی شہرت و مقبولیت حاصل ہوئی یہاں تک کہ ان کی شرکت کے بغیر کوئی بھی بڑا مشاعرہ نامکمل سا تصور کیا جانے لگا۔ مشاعروں کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے پیش نظر رسائل و جرائد اور اخبارات کی دنیا میں بشیر بدرؔ سرخیوں میں رہتے۔ ہر مشاعرے میں ان کا استقبال کافی والہانہ جوش اور عقیدت سے کیا جاتا۔ جب بشیر بدرؔ کو اسٹیج پر دعوت دینی ہوتی تو ناظمِ مشاعرہ انھیں جدید غزل کے امام، عصری غزل کے روحِ رواں جیسے القابات سے نوازتے۔ نمونے کے طور پر ملاحظہ فرمائیں کہ ۱۸؍اکتوبر ۲۰۰۲ء کو ہیوسٹن میں منعقدہ انٹرنیشنل مشاعرے میں بشیر بدرؔ کو ان الفاظ کے ذریعے اسٹیج پر بلایا گیا تھا:

''۔۔۔ہمیں فخر ہے کہ جو نئی غزل آج ہندوستان اور پاکستان میں چل رہی ہے۔ نئے لب و لہجے کے ساتھ بشیر بدرؔ اس غزل کے امام ہیں۔''۱۰

اس مشاعرے کے ٹھیک ایک سال بعد اسی مقام پر عالمی مشاعرے میں ناظمِ مشاعرہ ان الفاظ کے ساتھ بشیر بدرؔ کو اسٹیج پر بلاتے ہیں:

'' اب میں جس شخصیت سے درخواست کرنے جا رہا ہوں۔۔۔ کچھ شاعر صرف رسالوں کی دنیا تک محدود ہوتے ہیں انھیں رسالوں اور کتابوں میں دنیا جانتی ہے۔ کچھ شاعر صرف مشاعروں کی دنیا میں ہوتے ہیں ان کا کتابوں اور رسالوں کی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے۔ لیکن بہت کم لوگ ایسے ہوتے ہیں کہ جو

دونوں دنیاؤں میں یکساں طور پر مقبول ہوتے ہیں۔ ایسی ہی ایک شخصیت
ہمارے درمیان موجود ہے۔ پچھلے پچاس سال سے ہندوستان اور پاکستان کے
تمام ادبی جریدوں میں ان کا کلام شائع ہوتا رہا ہے اور پوری دنیا میں جہاں
جہاں مشاعرے ہوتے ہیں وہاں بشیر بدؔر کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں ہے۔“[11]

راحت بدؔر کے بیان کے مطابق بشیر بدؔر نے اپنا آخری کلام اندور کے مشاعرے میں پڑھا اور پھر اس غرض سے شعر کہنا اور مشاعروں کی شرکت سے اجتناب کرنے لگے کہ جو مقام ان کے چاہنے والوں کے دلوں میں پیدا ہوا ہے وہ باقی رہے؛ ضعف اور کمزوری کی وجہ سے اس پر کوئی حرف نہ آئے۔ راحت بدؔر کے بیان کے مطابق بشیر بدؔر کے کیریئر کا آخری کلام یہ ہے:

گھونسلہ پیار کا بنایا کرو
اپنی چڑیوں کو مت ستایا کرو
خود کو سب کی نظر لگاؤ گے
عمر اپنی نہ یوں بتایا کرو
حسن معصوم ہے فریب نہ دو
اب بڑھاپے کو مت سجایا کرو
دن میں سائے کی جستجو کیسی
دھوپ کو بھی گلے لگایا کرو
جاؤ سورج کے ساتھ ساتھ پھرو
شام کو جلدی لوٹ آیا کرو
چاہے کتنا عزیز ہو کوئی
دل کی ہر بات مت بتایا کرو

آخر میں چند سوالات پر مختصر بات کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ایک یہ کہ مشاعرے سے حاصل ہونے والی بے پناہ مقبولیت آخر بشیر بدؔر کے حصے میں ہی کیوں آئی اور اس مقبولیت کا راز کیا ہے؟ اور جیسا کہ مشاعرے کی مقبولیت کو ایک لہر کی طرح بتایا جاتا ہے جو جتنی تیزی سمندر سے اٹھتی ہے اتنی ہی جلدی تھم بھی جاتی ہے اس سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ مقبولیت صرف ایک مختصر زمانے تک محدود رہتی ہے یا انھیں

ادب میں جاودانی عطا ہوتی ہے۔اس ساری صورتِ حال کو سمجھنے کے لیے پہلے تو یہ دیکھتے چلیں کہ بشیر بدؔر اپنی اس شہرت ومقبولیت کے بارے میں کیا سوچتے ہیں۔ یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ ناقدین بشیر بدؔر کی اس مقبولیت پر کیا رائے رکھتے ہیں۔سب سے پہلے بشیر بدؔر کا اپنی شاعری سے متعلق یہ چونکا دینے والا دعویٰ ملاحظہ فرمائیں جو انھوں نے اپنے تیسرے مجموعہ آمد میں ۲۰۳۵ء کے قارئین کے نام خط میں کیا ہے:

> ’’آج ۱۹۸۵ء کی غزل میں مجھ سے زیادہ مقبول اور محبوب شاعر بقیدِ حیات نہیں۔ ہندوستان کی ۵۷ کروڑ آبادی، پاکستان کے ادبی مراکز، مغرب میں ٹورنٹو، نیویارک ولند کے ادبی حلقوں میں کتنے لوگ مجھے پسند کرتے ہیں اس کا اندازہ لگانا دشوار ہے۔‘‘[۱۲]

اسی خط میں بشیر بدؔر اس مقبولیت کا سبب بھی بتا دیتے ہیں،جس سے اس دعویٰ کی حدت قدرے کم ہوجاتی ہے لکھتے ہیں کہ’’یہ مقبولیت میری نہیں بلکہ جدید وسائل (ریڈیو،ٹی وی وغیرہ) کی ہے۔‘‘[۱۳]

لیکن آگے بشیر بدؔر اس سے بڑا دعویٰ یہ کرتے ہیں کہ آج سے پچاس برس بعد برصغیر میں جو غزل کہی جائے گی وہ بشیر بدؔر ہی کی پیروی اور تقلید میں کہی جائے گی یعنی وہ انھیں کے اسلوب اور لہجے کی آئینہ دار ہوگی۔بدؔر لکھتے ہیں:

> ’’آج غزل کے کروڑوں عاشقوں کا خیال ہے کہ میری یہ ناچیز غزل اردو غزل کے کئی سو سال سفر میں نیا موڑ ہے۔۔۔میں اعتراف کرتا ہوں کہ آپ کے عہد میں(یعنی ۲۰۳۵ء میں) جو غزل رواں دواں ہے اس کا آغاز مجھ ناچیز کے چراغوں سے ہوا‘‘[۱۴]

بشیر بدؔر کے ان دعوؤں پر عاجز کو کچھ کہنا زیب نہیں دیتا۔اس لیے ناقدین کی آرا کا جاننا بہتر معلوم ہوتا ہے۔اس سلسلے میں اردو کے ایک معتبر ناقد پروفیسر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ’’ آخری بیان تو مستقبل کی پیشنگوئی ہے جسے نظر انداز کیا جانا چاہیے کہ ہر شاعر غالب نہیں ہوتا جہاں تک پہلے بیان کا تعلق ہے اگر واقعی یہ شاعر کی نہیں بلکہ کروڑوں عاشقوں کی رائے ہے تو اس سے ہر اردو دان کو آشنا ہونا چاہیے،خواہ مخو اسے دہرانے کی ضرورت نہیں تھی۔۔۔یہ سوال الگ ہے کہ یہ شاعر کا زعمِ باطل

ہے یا اس میں سچائی بھی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ بشیر بدؔر جیسا شائستہ منکسر المزاج اور مشرقی تہذیب کا پروردہ شخص جو بارہ پندرہ برس پہلے تک اپنی شاعری کے بارے میں کسی غلط فہمی کا شکار نہیں تھا۔۔۔اچانک ایسی جارحانہ خودستائی پر کیوں اتر آیا؟ اس کا جواب گزشتہ پندرہ سال میں مشاعرہ میں ان کی بے پناہ ڈرامائی مقبولیت میں ہی تلاش کیا جا سکتا ہے۔'' ۱۵

اس مختصر تبصرے کا یہاں مقصود صرف اتنا تھا کہ بشیر بدؔر کی شاعری کے حوالے سے سبھی باتیں سامنے آسکیں وگرنہ حقیقت تو یہ ہے کہ شاعر کے دعوے میں کتنی انا ہے اور کتنی حقیقت ہے؟ راقم کو اس سے سروکار نہیں ہے، اس لیے کہ بدؔر کی شاعری کی جاودانی کا فیصلہ ان کے دعووں سے ہرگز نہیں ہوگا بلکہ اس کا فیصلہ ان کی شاعری کے معیار سے ہوگا۔ ابھی تک ان کی شاعری کی مقبولیت کا فیصلہ کسی حد تک ہو چکا ہے ہر چند کہ وہ ابھی باحیات ہیں لیکن ان کے قلم کو خاموش ہوئے اب ۸/ برس سے زائد ہو چکے ہیں۔ جہاں تک اس بات کا ذکر ہے کہ مشاعرے کی مقبولیت محض کسی مختصر زمانے تک ہی محدود رہتی ہے، اس تعلق سے یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ اکیسویں صدی کے مشاعروں کا مسئلہ اور ہے اور عہدِ میر یا عہد غالب کے مشاعروں کی بات اور ہے۔ پہلے زمانے میں جو شاعر مشاعرے ہی کی حد تک مقبول ہوتا تھا، اس کی مقبولیت زیادہ دیر برقرار نہیں رہتی تھی۔ اس لیے کہ جو لوگ رسائل اور کتابوں میں محفوظ ہوتے تھے وہ ہمیشہ پڑھے جا سکتے تھے لیکن مشاعروں کا عالم یہ تھا کہ جتنے لوگ مشاعرے میں شریک رہتے اتنے ہی لوگوں تک مشاعرہ محدود رہتا لیکن آج کے زمانے میں مشاعرہ ریکارڈ ہوتا ہے پوری دنیا اس کو ویڈیو کی شکل میں دیکھ بھی سکتی ہے اور سن بھی سکتی ہے اور جس طرح کتابوں اور رسائل میں شاعر محفوظ رہتا ہے اسی طرح خالص مشاعرے کا شاعر بھی ویڈیو ریکارڈنگ کے ذریعے محفوظ ہو جاتا ہے اور آنے والی نسلیں کبھی بھی اسے دیکھ اور سن سکتی ہیں۔ ایک اور بات یہ بھی ہے کہ پڑھنے والوں کے مقابلے میں دیکھنے اور سننے والوں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے اور پھر بدؔر کا معاملہ یہ بھی ہے کہ صرف مشاعرے کی دنیا تک محدود نہیں ہیں بلکہ کتب و رسائل میں بھی انھیں برابر مقبولیت حاصل ہے۔

اس باب میں ہم نے یہ کوشش کی ہے کہ بشیر بدؔر کی زندگی اور پیشہ وارانہ زندگی کے تمام پہلوؤں کا احاطہ ہو جائے تا کہ پڑھنے والوں کو شاعر کی زندگی کا کوئی گوشہ ادھورا نہ رہ جائے۔

حوالاجات:

۱) سہ ماہی فکر و آگہی، دہلی، نومبر ۱۹۸۷ء تا جولائی ۱۹۸۸ء، ص ۲۱۰

۲) رفعت سلطان، نئی آواز، لاریب کمپیوٹر سینٹر بھوپال، ۲۰۰۱ء، ص ۹

۳) سہ ماہی فکر و آگہی، دہلی، نومبر ۱۹۸۷ء تا جولائی ۱۹۸۸ء، ص ۲۱۱

۴) ایضاً، ص ۲۱۱

۵) سہ ماہی فکر و آگہی، دہلی، نومبر ۱۹۸۷ء تا جولائی ۱۹۸۸ء، ص ۲۱۴

۶) رفعت سلطان، نئی آواز، لاریب کمپیوٹر سینٹر بھوپال، ۲۰۰۱ء، ص ۱۲

۷) ایضاً، ص ۳۰

۸) بشیر بدر، مجموعہ آس، حسامی بک ڈپو حیدرآباد، ۱۹۹۳ء، ص سرورق

۹) رفعت سلطان، نئی آواز، لاریب کمپیوٹر سینٹر بھوپال، ۲۰۰۱ء، ص ۳۱

۱۰) https//:youtu.be/cC_q3MPEYIw

۱۱) https//:youtu.be/eprzUz2ooiM

۱۲) بشیر بدر، آمد، ۱۹۸۵ء، ص ندارد

۱۳) ایضاً

۱۴) ایضاً

۱۵) پروفیسر قمر رئیس، بشیر بدر کی غزل کا آہنگ بحوالہ فکر و آگہی، دہلی، نومبر ۱۹۸۷ء تا جولائی ۱۹۸۸ء، ص ۴

باب دوم:

اردو غزل: فکر و فن اور آزادی کے بعد کی اردو غزل کا اجمالی جائزہ

فکر وفن:

ہمارے ادبی ذخیرے میں غزل کی روایت کئی صدیوں کو محیط ہے۔اس نے ماضی کی کئی تہذیبوں کی روداد کو اپنے دامن میں محفوظ کیا ہے اور آج بھی اپنے کلاسیکی روپ کو برقرار رکھتے ہوئے نئی تہذیب کی آئینہ داری کا کام بہ حسن وخوبی انجام دے رہی ہے۔اردو غزل کے فکری وفنی مزاج کا تفصیلی مطالعہ فراہم کرنے کا ایک اہم مقصد اُن خصوصیات کی نشان دہی کرنا ہے،جن کی بنا پر غزل کو مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔شاعری کی دیگر اہم اصناف قصیدہ، مرثیہ،مثنوی، جدید نظم، رباعی اور قطعہ وغیرہ ہیں لیکن ان تمام اصناف میں ابتداء ہی سے کئی نشیب وفراز اور تغیرات وقوع پذیر ہوتے رہے۔کسی زمانے میں قصیدہ،مرثیہ،مثنوی اور رباعی کو شہرت و مقبولیت کی جو بلندیاں نصیب ہوئیں تھیں،اب ان کا وہ مقام ومرتبہ نہیں رہا مگر غزل کی قدر ومنزلت آج بھی قائم ہے۔اگر چہ اس بات سے انکار نہیں ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر سے شاعری میں نظم کا سکہ چل پڑا اور یہ بھی درست ہے کہ نظم نے نہ صرف ہمارے شعری ذخیرے میں خاطر خواہ اضافہ کیا بلکہ ہماری شاعری کو عالمی ادب کے مقابلے میں کھڑا ہونے کے قابل بھی بنایا۔عصرِ رواں میں بھی نظم نگاری زندہ ہے اور غزل کے پیش پیش سانسیں لے رہی ہے لیکن یہ نظم وہ نہیں ہے،جس نے کبھی نظیرؔ،آزادؔ، حالیؔ، اقبالؔ اور جوشؔ کے ہاتھوں پرورش پائی تھی بلکہ یہ وہ نظم ہے جو مغرب کے زیر اثر پروان چڑھی ہے۔اس کو کئی تغیرات اور جدید تجربات سے گزرنا پڑا ہے یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ اسے زندہ رہنے کے لیے زمانے کے ساتھ ساتھ بدلنا پڑا ہے، جس کی وجہ سے اس کی کلاسیکی حیثیت مجروح ہو کر رہ گئی۔اس کے برعکس غزل کو دیکھیے تو اس کی رگوں میں آج بھی اُس لہو کی روانی دیکھی جا سکتی ہے جو کبھی میرؔ اور غالبؔ کے زمانے میں رواں تھا۔اِس کی شہرت اور مقبولیت برابر بڑھتی ہی جا رہی ہے۔

بدلتی ہوئی تہذیبی وثقافتی ، سیاسی وسماجی قدروں کے ساتھ ساتھ اس کے موضوعات میں وسعت آتی

رہی ہے لیکن اس کے فن، تکنیک اور ہیئت کی روح سالم ہے؛ بادہ و جام، وارداتِ عشق، ہجر و وصال، ہزن والم اور طرب و کیف جیسے سبھی پیمانے ابھی موجود ہیں۔ اگر چہ اس بات سے انکار نہیں کہ ع اس دور میں مے اور ہے جام اور ہے جم اور! لیکن غزل میں چوں کہ ہر دور کے حالات کی عکاسی کرنے کی صلاحیت بدرجۂ اتم موجود ہے، اس کو زندہ رہنے کے لیے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی اصل کو بدلنے کی ضرورت نہیں پڑی۔ یہ اپنے وجود کو قائم رکھتے ہوئے زمانے کے مسائل اور حالات کو پیش کرنے میں کامیاب رہی۔ اس کا اپنا وجود اتنا معتبر، پر وقار اور باوصف ہے کہ بدلتے ہوئے زمانے کی ترجمانی کی یہ پوری صلاحیت رکھتی ہے۔ پروفیسر گیان چند جین نے غزل کے آرٹ کو حرکی کہہ کر غزل کی اس خوبی کی طرف واضح اشارہ کیا ہے:

> ''یہ صنف اس اعتبار سے بھی جامع ہے کہ اس میں ماحول کی مختلف کیفیات اور انسانی فکر و احساس سے مطابقت پیدا کرنے کی غیر معمولی صلاحیت موجود ہے۔ غزل کا آرٹ حرکی ہے اور زندگی کی طرح حرکت و نمو میں رچا بسا ہوا ہے۔ غزل چوں کہ اپنے دور کی حسیت اور تہذیبی زندگی کی دھڑکنوں کے ترنم پہ رقص کرتی رہی ہے اس لیے اس کے موضوعات اس کی معنویت، اس کے کنائے اور اس کی علامتیں ہر دور میں نئے جلوے دکھاتی رہی ہیں اور ہر عہد کے انسانی مسائل کی مؤثر ترجمانی کرتی رہی ہے۔'' [1]

غزل کے اس حرکی آرٹ کو زندگی سے مشابہت دینے سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ جس طرح زمانہ بدلنے کے ساتھ ساتھ حالات و واقعات بھی بدل جاتے ہیں، تہذیب و ثقافت میں بھی تغیّر آتا ہے لیکن زندگی کی اصل نہیں بدلتی ہے بلکہ زندگی ان بدلتی ہوئی قدروں کو قبول کر لیتی ہے۔ اسی طرح غزل بھی کبھی نہیں بدلی البتہ نئے مسائل و حالات کے اثرات کو قبول کرتے ہوئے ہر دور کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے خود کو پیش کرتی رہی۔

غزل کو داخلی صنف کہا جاتا ہے کیوں کہ اس میں وارداتِ قلبی کا اظہار ہوتا ہے۔ غزل کی یہ داخلیت ایک وسیع مفہوم کی متحمل ہے۔ یہ کیفیات شاعر کی ذاتی بھی ہو سکتی ہیں اور خارجی بھی۔ شاعر فن کار ہونے کے ساتھ ساتھ کسی معاشرے یا سماج کا ایک ذی شعور فرد بھی ہوتا ہے۔ اسی سماج اور معاشرے میں جیتے جیتے کچھ لطیف اور تلخ تجربات اس کے قلب و ذہن میں نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔ یہ نقوش درد بن کر دل میں پلتے ہیں

اور پھر جذبے کو برانگیختہ کر کے غزل کے سانچے میں ڈھلتے ہیں۔ لہٰذا غزل ان تجربات کا فن کارانہ اظہار ہوتا ہے جو شاعر کو اپنے گرد و پیش کی سعادتوں اور صعوبتوں سے حاصل ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ واردات اور یہ تجربات ذاتی ہوں یا ان کا تعلق معاشرے، سماج اور زمانے سے ہو؛ اسلوبِ پیش کش داخلی ہوتا ہے۔ ان حالات اور تجربات سے چوں کہ ہر کوئی دوچار ہوتا ہے لہٰذا سامع یا قاری کو یہ واردات اپنی ہی واردات معلوم ہوتی ہیں۔

غزل میں ہر نوع کے موضوعات اور مضامین جزب کرنے کی صلاحیت ہے۔ اس کی ابتدا حُسن و عشق کے موضوعات سے ہوئی ہے اور حُسن و عشق ہی آج بھی غزل کا سب سے محبوب موضوع ہے لیکن دورانِ سفر اس نے وارداتِ قلبی، ہزن والم، طرب و کیف، اخلاق و تصوف اور تمام طرح کے حالات و مسائل کے موضوعات سے اپنے دامن کو وسیع کیا۔ دراصل نظامِ ہستی حقائق و مسائل کے جس مرکزی دھارے پر رواں ہے، وہی حقائق و مسائل غزل کا موضوع ہیں۔ ان حقائق و مسائل میں اتنی گہرائی و گیرائی ہے کہ یہ حیات و کائنات کے لامنتہائی سلسلے سے آئے روز نئے روپ اختیار کرتے ہیں اور غزل ان تمام صورتوں کا اظہار کرتی ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ غزل نے حیات و کائنات کے تمام موضوعات کو اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ حیات و کائنات کے لامنتہائی سلسلے کا عشرِ عشیر انسان کے فہم و ادراک میں ہے اور باقی اس کی آنکھ سے اوجھل ہے۔ انسان اپنے شعور و ادراک اور علم و عرفان کے انہماک سے اِن انتہاؤں کو جتنا دریافت کرتا ہے، وہ سب غزل کے فکری دائرے میں شامل ہوتا رہتا ہے لیکن حیات و کائنات کے ان گنت اسرار و رموز ایسے بھی ہیں جو عقل کی رسائی سے بہت دور اور آنکھوں سے اوجھل ہیں۔ غزل کا شاعر اپنے تخیل کی اڑان بھر کر ان کو چھونے کی کوشش کرتا ہے اور عالمِ تخیل میں جو کچھ محسوس کرتا ہے، اس کو دنیا کو دکھانے کے لیے غزل کی اسکرین کا سہارا لیتا ہے۔

حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں
گاہ میری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

غزل گوشاعر کی شعوری سطح بلند ہوتی ہے۔شاعری جذبات کا اظہار ہے؛ یہی جذبات جب شاعر کے ذہن میں ایک خط تراشتے ہیں اور شاعر کے تخیل کو پرواز دیتے ہیں تب غزل وجود میں آتی ہے۔ یہاں ایک اہم نکتہ سمجھنا ضروری ہے کہ جذبے کا براہِ راست اظہار شعر ہوسکتا ہے لیکن غزل کا شعر نہیں۔غزل کے شعر میں جذبے کے ساتھ تخیل کی کارفرمائی ضروری ہے۔ مثلاً غزل میں ہر قسم کے جذبات واحساسات کا اظہار ممکن ہے۔ یہ جذبہ اور احساس عام اور سطحی بھی ہوسکتا ہے لیکن اس کی پیش کش میں شاعر تخیل کی بلندی سے کام لیتا ہے۔اس جذبے کو خیالی دنیا کی انتہا(Extreme of Imagination) میں لے جانے کے بعد الفاظ کا جامہ پہنانا غزل گوشاعر کی خاصیت ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

> ''غزل میں تخیل جذبے کا ہاتھ تھام کر زقند بھرتا ہے۔۔۔اگر یہ جذبے سے بالکل منقطع ہوجائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ غزل نے اپنی بنیاد ہی کی نفی کر دی لیکن صرف جذبے کا بلاواسطہ اظہار غزل کا طرۂ امتیاز نہیں۔غزل اس وقت جنم لیتی ہے جب جذبے کی بنیاد پر تخیل کی پرواز وجود میں آتی ہے۔غزل میں جذبے اور خیال کے اس امتزاج کو بڑی اہمیت حاصل ہے''[۲]

غزل کا شعر ایک اکائی ہوتا ہے یعنی ہر شعر ایک منفرد موضوع کے ساتھ اپنی ذات میں مکمل ہوتا ہے۔ دیگر اصناف میں شعر باقی اشعار کے ساتھ زنجیر کی مانند جڑا ہوتا ہے۔ مثلاً: ہم نظم کے صرف ایک شعر کو پڑھ کر کوئی مکمل معنی اخذ نہیں کر سکتے، جب تک کہ بقیہ اشعار کا بھی مطالعہ نہ کرلیں۔ جو مضمون نظم میں باندھا گیا ہے وہ پوری نظم پڑھ کر یا کم از کم ایک بند یا چند اشعار میں مکمل ہوتا ہے اور اگر کوئی شعر اپنی ذات میں مکمل ہو بھی تو اس کی خصوصیت یہی بتائی جاتی ہے کہ اس شعر میں غزل کا رنگ جھلکتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم میں جُز(شعر) کُل (نظم) کے تابع ہوتا ہے لیکن غزل میں جز،کل کے تابع نہیں ہوتا ہے؛ بلکہ خودمختار ہوتا ہے۔اگر چہ ہر شعر غزل کے دھاگے میں پرویا ہوتا ہے لیکن اس کا اپنا ایک مستقل اور منفرد وجود ہوتا ہے۔غزل سے علاحدہ ہونے کے بعد بھی اس کی اپنی پہچان باقی رہتی ہے۔ایسی غزلیں بھی کہی جاتی ہیں،جن میں کسی ایک ہی خیال کو ربط وتسلسل کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ایسی غزل کو غزلِ مسلسل کہتے ہیں لیکن ان کے اشعار میں بھی یہ خوبی موجود ہوتی ہے کہ شعر اپنا مکمل وجود رکھتا ہے۔نظم سے کوئی شعر الگ کر لیجیے تو اس کا حال پانی سے باہر نکالی گئی مچھلی کی طرح ہوجاتا ہے،اس کے برعکس غزل کا شعر کبھی مرتا نہیں ہے چاہے غزل کے اندر ہو یا غزل

کے باہر۔

غزل کی اس خصوصیت (کہ ہر شعر ایک اکائی ہوتا ہے) کی بنا پر یہ دھوکہ لاحق ہوسکتا ہے کہ ایک شعر میں مکمل مضمون باندھا جائے تو وہ مضمون کسی سطحی یا محدود خیال کا حامل ہوگا لیکن ایسا نہیں ہے کیوں کہ غزل کے شعر کی ایک اور بڑی انفرادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں دریا کو کوزے میں بند کرنے والی استعداد موجود ہے۔ آپ بڑے سے بڑا خیال، نازک سے نازک مرحلہ، لطیف سے لطیف معاملہ اور طویل سے طویل افسانہ غزل کی دو سطروں میں ادا کر سکتے ہیں۔ دو مصرعوں میں وسعت پیدا کرنے کے لیے رمزو ایما ، علامات اور استعارات کا سہارا لیا جاتا ہے۔ ہاں یہ اعتراف ضروری ہے کہ غزل کے شعر میں جب کسی وسیع وعریض مضمون کو جذبے اور تخیل کے پر لگا کر الفاظ کا جامہ پہنایا جاتا ہے تو صورت ومعنی میں سمجھوتے کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے یعنی جس طرح نظم میں تفصیل وتعیین کی گنجائش ہوتی ہے وہ یہاں نہیں ہوتی لیکن نظم اپنا کام کرتی ہے اور غزل اپنا۔ غزل کی اس خصوصیت کو پوری طرح سمجھنے میں فراق گورکھپوری کا یہ اقتباس معاون معلوم ہوتا ہے:

> ''غزل دوسرے اصنافِ ادب سے اس لحاظ سے ممتاز ہے کہ اس کے ہر شعر کا موضوع یا خارجی مادہ، (Objective Co-relatve) سے کم ہوتا ہے۔ اس کم سے کم کو وجدانی جمالیاتی تخیلی یا معنوی لحاظ سے زیادہ سے زیادہ بلکہ لامحدود بنا دینا، اور اس طرح درد یا راحت، غم یا نشاط، مانوسیت یا حیرت، ورکِ محض یا استعجاب غرض کہ تمام نفسیاتی کیفیات وتجربات کا شعورِ خالص پیدا کر کے ہمیں ایک نا قابل بیان و نا قابلِ فراموش انبساط وطمانیت کی دولت عطا کرنا غزل کا اصلی منصب ومقصد ہے۔'' [۳]

غزل میں غنائیت اور نغمگی کا جو ہر بھی بقدر احسن موجود ہے یہ خصوصیت بھی اس کو مقبول اور منفرد بنانے میں پیش پیش ہے۔ ترنم، نغمگی یا غنائیت غزل کا ایک ایسا وصف ہے جو ہر صنف کو اس درجے میں نصیب نہیں ہے۔

ان تمام خصوصیات سے لبالب ہونے کے باوجود وقت وقت پر غزل کو شدید تنقید وتنقیص سے بھی نبرد آزما ہونا پڑا لیکن یہ سب وقتی حالات تھے اور ایک سیلِ رواں تھا جو آیا اور چلا گیا۔ اس تنقید وتنقیص سے غزل کی پرواز میں کوئی دیر پا کمی واقع نہ ہوسکی جو خود اس بات کی دلیل ہے کہ یہ اعتراضات بے بنیاد تھے۔ اربابِ نقد و

نظر نے ان تمام اعتراضات کے جوابات بھی دیے اور پیدا شدہ شبہات کا ازالہ بھی کیا۔ آج غزل کو اردو شاعری کی سب سے مقبول صنفِ سخن ہونے کا شرف حاصل ہے۔ اسے اردو شاعری کی آبرو سمجھا جاتا ہے اور یہ ہر دل عزیز صنف سخن بن چکی ہے۔ غزل کی روایت پر بات کرتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

> ''اردو کی شعری روایتوں میں اگر کوئی روایت فی الواقع زندہ ہے تو وہ صرف غزل کی روایت ہے۔ غزل کو اردو کی زندہ شعری روایت قرار دینے سے میری مراد یہ ہے کہ یوں تو اصنافِ شعر کے تعلق سے کئی روایتوں کے نام لیے جاسکتے ہیں لیکن اردو شاعری کی جو روایت بطریقِ احسن مسلسل آگے بڑھتی رہی، روز بروز مستحکم ہوتی رہی، حلقۂ خاص و عام میں اپنی جگہ بناتی گئی، دلوں میں گھر کرتی رہی اور نہاں خانۂ دل کے بھیدوں سے لے کر خارجی ہنگاموں تک حیاتِ انسانی کے جملہ محسوسات و مسائل کی ترجمانی کا حق ادا کرتی رہی وہ غزل اور صرف غزل کی روایت ہے۔''[۴]

غزل کا فن اور ہیئت:

اگر چہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اور بدلتے ہوئے حالات کے پیشِ نظر غزل کے موضوعات بدلتے رہے لیکن اس کا بنیادی موضوع اپنی جگہ بدستور قائم رہا۔ فنی اعتبار سے غزل کو یہ خصوصیت حاصل ہے کہ جس وجود، پہچان اور ہیئت کے ساتھ غزل اردو ادب میں داخل ہوئی تھی، اسی پہچان کے ساتھ ابھی تک رواں دواں ہے۔ کسی بھی ادبی پارے کے فنی تغیرات اس فن کی تدوین، ترویج اور تجدید کی بنا پر رونما ہوتے ہیں۔ دراصل جب کوئی فن پارہ جنم لیتا ہے تو اس میں کچھ کمیاں، عیوب یا نقائص رہ جاتے ہیں۔ فن پارے کی عمر بیتنے کے ساتھ ساتھ جب تجربات بھی بڑھتے اور پختہ ہوتے جاتے ہیں تو اس کے فن میں تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں جو فی الاصل اس فن کی تدوین یا ترویج ہوتی ہے اور اگر یہ فن بدلتے ہوئے زمانے کے تقاضوں پر کھرا نہیں اترتا ہے تو فنی تبدیلی کی ایک صورت تجدیدِ فن کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے یعنی اس فن کو جدید حسیات کے موافق ڈھالا جاتا ہے۔ اگر ایک طویل زمانہ یا کئی صدیاں گزر جانے کے بعد بھی کسی فن پارے کے فن میں کوئی تبدیلی واقع نہ ہو اور اس کی شہرت و مقبولیت میں اضافہ ہوتا رہے تو یہ اس فن پارے کے فن کا تمغۂ امتیاز کہلائے گا اور یہ تمغہ غزل کو حاصل ہے۔ اگر چہ غزل میں بھی آزاد اور نثری غزل کے تجربے ایک عرصے سے کیے جاتے

رہے ہیں لیکن یہ تجربات شرفِ قبولیت حاصل نہیں کر سکے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دنیائے ادب میں آج بھی اسی غزل کا ڈنکا بجتے سنائی دیتا ہے جو اپنی کلاسیکی ہیئت کے قالب میں ڈھل کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ بقول ڈاکٹر مسعود حسین خان:۔

> ''غزل کسی دوسری اصنافِ سخن کی حریف نہیں؛ کیوں کہ اس کا اپنا ایک دائرۂ عمل ہے۔ لیکن یہ ہیئت کے اعتبار سے بے وقت کی راگنی کبھی نہیں ہوتی۔ یہ ایک پیمانہ ہے جس میں جس قدر کشیدِ دل چاہیے بھر دیجئے اور ہمارے شعرا بھرتے رہے ہیں۔ اردو کے ابتدائی دور میں یہ فارسی کی نقل بن کر ہمارے سامنے آئی۔ میر کے ہاتھوں حُسن کی نیم خوابی اور دل کے پھپھولوں کی ترجمان بنی۔ غالبؔ نے اسے تفکّر بخشا اور اپنی بصیرت عطا کی۔ اس میں دھول دھپّا بھی کھیلا گیا۔ یہ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کی بھی حامل بنی اور آج آتش و آہن کا کھیل، کھیل رہی ہے۔''[۵]

غزل کی ہیئت یا خدوخال، جن اجزا سے ترکیب پاتے ہیں، ان میں عام طور سے مطلع، ردیف، قافیہ اور مقطع کا ذکر ہوتا ہے۔ یہ چاروں اجزا غزل کی ظاہری ہیئت کو تشکیل دیتے ہیں اور ان کے علاوہ غزل کا کسی ایک بحر میں ہونا بھی لازمی ہے یعنی وزن یا بحر بھی غزل کے فن میں شامل ہے۔ اس طرح سے غزل کے پانچ اجزائے ترکیبی ہیں: مطلع، ردیف، قافیہ، مقطع اور بحر۔ ان تمام اجزا کی اپنی اہمیت ہے لیکن مطلع، ردیف اور مقطع کے بغیر بھی غزل کہی جا سکتی ہے البتہ بحر اور قافیہ غزل کے وہ لازمی جز ہیں، جن کے بغیر غزل کا وجود ممکن نہیں ہے۔ تفصیل سے قبل غالبؔ کی ایک غزل بطورِ مثال درج کی جاتی ہے:

آہ کو چاہیے اِک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زُلف کے سر ہوتے تک

عاشقی صبر طلب، اور تمنّا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہوتے تک

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے، لیکن
خاک ہوجائیں گے ہم، تم کو خبر ہوتے تک

پرتوِ خور سے، ہے شبنم کو فنا کی تعلیم

میں بھی ہوں، ایک عنایت کی نظر ہوتے تک
غمِ ہستی کا، اسدؔ! کس سے ہو جُز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہوتے تک

اس غزل میں پہلا شعر مطلع کہلائے گا جس سے غزل کا آغاز ہوتا ہے۔ مطلع کے دونوں مصرعے لازماً ہم قافیہ ہوتے ہیں اور اگر غزل مردّف ہے تو یہ دونوں مصرے ہم قافیہ اور ہم ردیف ہوں گے جیسا کہ درج بالا غزل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ درج بالا غزل کے دونوں مصرعوں اور باقی اشعار کے مصرعِ ثانی کے آخر میں اثر، سر، جگر، خبر، نظر اور سحر ہم آواز الفاظ ہیں، یہ اس غزل کے قافیے ہیں۔ اسی طرح تمام اشعار کے مصرعِ ثانی کے آخر میں ایک ہی ترکیب ہوتے تک کی تکرار ہے، یہ اس غزل کی ردیف ہے۔ ردیف میں مفرد لفظ بھی آ سکتا ہے، مرکب بھی اور کسی فقرے یا مہاورے کے ذریعے بھی ردیف قائم کی جا سکتی ہے۔ مطلع کے علاوہ باقی اشعار کو فرد کہتے ہیں اور اگر ایک مطلع کے بعد بھی شاعر نے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ لائے تو اس شعر کو حسن مطلع کہتے ہیں۔ عام طور سے صرف پہلے شعر میں یہ عمل ہوتا ہے لیکن اس کی کوئی پابندی نہیں ہے، پوری غزل میں بھی یہ عمل دہرایا جا سکتا ہے یعنی غزل کے تمام اشعار کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہو سکتے ہیں۔ آخری شعر میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے، اس آخری شعر کو جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے؛ مقطع کہا جاتا ہے۔ درج بالا غزل میں دیکھا جا سکتا ہے کہ شاعر نے اپنا تخلص اسدؔ پیش کیا ہے، جو شاعر کے نام کو ظاہر کرتا ہے۔ اگر آخری شعر میں شاعر نے تخلص استعمال نہ کیا ہو تو اس کو مقطع نہیں بلکہ غزل کا آخری شعر کہا جاتا ہے۔ اسی طرح یہ پوری غزل ایک ہی وزن میں ہے، جس کے ارکان فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن ہیں۔ اس وزن کا نام بحرِ رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع ہے اور تمام اشعار میں اس بحر کا التزام موجود ہے۔

مطلع یا مقطع اگرچہ غزل کے لازمی اجزا نہیں ہیں تاہم ان کے بغیر غزل وجود میں تو آ سکتی ہے مگر ناقص سی معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے اساتذۂ فن نے بغیر مطلع اور مقطع کے کہی گئی غزل کو ناقص تصور کیا ہے۔ اس تعلق سے ڈاکٹر گیان چند جین کی یہ سطور ملاحظہ کیجیے:۔

> ''مطلع یا مقطع لانا لازمی نہیں ہے لیکن مطلع کے بغیر غزل ناقص الاوّل اور مقطع کے بغیر ناقص الآخر معلوم ہوتی ہے۔ مطلع کا نہ ہونا غزل کے لیے بطورِ خاص معیوب

ہے۔ایک غزل میں کئی مطلع ہو سکتے ہیں۔کبھی کبھی تو پوری غزل مطلعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔‘‘۶؎

مقطع کا ایک عیب یہ بھی مانا جاتا ہے کہ شاعر نے تخلص تو استعمال کیا ہو لیکن یہ شاعر کے نام کو ظاہر کرنے کے بجائے محض کسی معنی یا مفہوم کو ادا کرتا ہو لیکن اگر یہ تخلص شاعر کے نام کو ظاہر کرتا ہو اور کسی معنی یا مفہوم کو بھی ادا کرنے کا متحمل ہو تو یہ مقطع کا عیب نہیں بلکہ اس کا حُسن تصور کیا جائے گا۔اس کے متعلق بھی ڈاکٹر گیان چند جین کا کہنا ہے کہ:۔

’’مقطع میں تخلص کے لیے ضروری ہے کہ وہ انسان کا نام معلوم ہو یعنی شاعر کی طرف اشارہ کرے، اگر اس سے صرف عام معنی مراد لیے جاسکیں اور وہ شاعر کا تخلص معلوم نہ ہو تو عیب ہے مثلاً:

برسوں کی ایک دم میں رفاقت جو چھوڑ دے
کیا ایسی زندگی کا بھروسہ کرے کوئی

لیکن اگر تخلص سے شاعر کی ذات بھی مراد لی جائے اور اس کے عام معنی بھی مراد لیے جاسکیں تو حُسن ہے مثلاً:۷؎

بت خانۂ چین ہو گھر تیرا اگر
مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم‘‘

مطلع اور مقطع غزل کے حُسن میں اضافہ کرتے ہیں اور اِن کے بغیر غزل ناقص معلوم ہوتی ہے۔یہ بات اپنی جگہ درست ٹھہری لیکن یہ شعر کے لیے لازمی اجزا نہیں ہیں۔ان کے بغیر بھی غزلیں کہی جا سکتی ہیں اور کہی جا چکی ہیں۔البتہ قافیہ غزل کا لازمی جز ہے۔قافیہ سے مراد ہم آواز الفاظ کی تکرار ہے۔ہم آواز الفاظ کی اس تکرار سے شعر میں تغزل، ترنم اور غنائیت پیدا ہوتی ہے اور شاعر کی فن کاری کا امتحان بھی ہوتا ہے۔اگر شاعر واقعی فنی مہارت رکھتا ہو تو قافیہ کے برتاؤ سے مضمون کی ادائیگی میں کوئی مشکل نہیں آتی ہے بلکہ اس کے برتاؤ سے عام اور سطحی سا مضمون بھی پرکشش اور دل آویز ہو جاتا ہے۔

اس بات پر بھی تنقیدی مباحث دیکھنے کو ملتے ہیں کہ قافیہ کی پابندی ادائے مضمون میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے۔اسی غرض سے نظم نے قافیہ اور وزن کی پابندی سے دستبرداری حاصل کی اور نظمِ معریٰ، آزاد نظم اور

نثری نظم وجود پذیر ہوئیں، جس میں شاعر کو اپنی بات رکھنے کی پوری آزادی حاصل ہے۔ حالؔی نے مقدمہ شعر و شاعری میں ان پابندیوں پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ دراصل حالؔی ادب میں مقصدیت کے قائل تھے اور وہ چاہتے تھے کہ شاعری فنی جمالیات سے آگے بڑھ کر اصلاحِ معاشرے کا بھی بار اٹھائے۔ ان کو اس مقصد کے حصول میں غزل کچھ زیادہ ہی کمزور نظر آئی لہٰذا انھوں نے غزل کے موضوعات کو بدلنے کے ساتھ ساتھ غزل کی فنی پابندیوں پر بھی اعتراض کیے۔ ردیف کے لیے تو حالؔی نے واشگاف مشورہ دیا ہے کہ اس کو ترک ہی کر دینا چاہیے۔ اگر ان کا بس چلتا تو یہی حکم قافیہ پر بھی عائد کرتے لیکن ایسا ممکن نہیں تھا۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''جو لوگ شاعری کے فرائض پورے پورے ادا کرنا چاہتے ہیں۔ وہ اس بات کا اندازہ کر سکتے ہیں کہ شعر کے سرانجام کرنے میں کوئی چیز ایسی مشکل نہیں جیسا مضمونِ شعر کے لیے مناسب قافیہ بہم پہنچانا۔ اسی لیے جب کسی کو سخت دقت پیش آتی ہے تو کہتے ہیں کہ اس کا قافیہ تنگ ہو گیا اسی قافیہ کی مشکلات سے بچنے کے لیے یورپ کے شعرا نے آخر کار ایک بلینک ورس یعنی نظمِ غیر مقفیٰ نکال لی ہے۔ ہمارے یہاں اس پر طرہ یہ ہے کہ قافیہ کے پیچھے ایک ردیف کا دم چھلہ اور لگا لیا گیا ہے۔ اگر چہ ردیف ایسی ضروری نہیں سمجھی جاتی۔ جیسا قافیہ سمجھا جاتا ہے لیکن غزل میں اور خاص کر اردو غزل میں تو اس کو وہی رتبہ دیا گیا ہے جو کہ قافیہ کو۔۔۔'' ۸

اپنی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے اگلے صفحہ پر یہ مشورہ بھی تجویز کرتے ہیں کہ:

> ''شاعر کو چاہیے کہ ہمیشہ ردیف ایسی اختیار کرے جو قافیہ سے میل کھاتی ہوئی ہو، اور ردیف اور قافیہ دونوں مل کر دو مختصر کاموں سے زیادہ نہ ہوں بلکہ رفتہ رفتہ مردّف غزلیں لکھنا کم کر لینی چاہئیں، اور سرِ دست محض قافیہ پر قناعت کرنی چاہیے۔'' ۹

یہ استدلال اور مشورے حق بجانب سہی مگر ایک نکتہ ذہن نشین کرنا ضروری ہے اور وہ یہ کہ مضمون کو فنی زیور سے آراستہ کرنا ہی شعری فن کاری ہے۔ حالؔی کے ان مشوروں کا یہاں ذکر کرنے کا مقصد یہ ہے کہ بعض لوگ مقدمۂ شعر و شاعری کے مطالعے پر اکتفا کر کے رائے قائم کرتے ہیں اور یہ نہیں دیکھتے کہ حالؔی کے بعد

کے ناقدین نے ان کے بعض مشوروں کو سرے ہی سے قبول نہیں کیا ہے۔ دراصل شاعری ایک فن ہے اور یہاں مستند اور مروّج فنی اجزا کے برتاؤ کو رکاوٹ نہیں مانا جا سکتا۔ ہاں اگر کسی شاعر سے ان کے برتاؤ یا التزام میں ادائے مضمون میں رکاوٹ آ رہی ہو تو سمجھ لیجیے یا تو اسے زبان پر دسترس نہیں ہے یا اس میں فن کاری نہیں ہے۔ ورنہ کون سا ایسا مضمون ہے، جس کو ہمارے معتبر شعرا نے غزل میں ادا نہیں کیا ہے۔ جہاں تک ترسیلِ معنی کا مسئلہ ہے تو غزل میں ہر نوع کے مضامین کو بہ حسن و خوبی ادا کیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ ایک منظّم فلسفے کو بھی ہم اقبالؔ کے قلم سے غزل میں جادہ پیما ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اقبالؔ نے اپنے وسیع پیغام کی ترسیل کے لیے غزل سے زیادہ نظم کا سہارا لیا مگر نظم کے ان اشعار میں بھی غزل کا رنگ جھلکتا ہے اور ان کے کلام میں کئی ایسی غزلیں بھی موجود ہیں، جن میں پورے ربط و تسلسل کے ساتھ فلسفیانہ نکات کو بیان کیا گیا ہے۔ اس ذکر کا مقصد صرف یہ ہے کہ فن کار ہو تو فن، ترسیل میں رکاوٹ نہیں بلکہ حسنِ ترسیل کا وسیلہ بنتا ہے۔ ہمارے کلاسیکی شعرا کی غزلوں میں مطلع بھی ہے اور مقطع بھی، التزامِ قافیہ بھی ہے اور ردیف بھی۔ قافیہ اور ردیف کا اہتمام ایسا مناسب ہے کہ مشکل کا گزر نہیں ہوتا۔ شعرا نے جو کچھ کہنا چاہا ہے وہی کہا ہے۔ ایسا نہیں کہ قافیے کی مجبوری کے ساتھ پیغام یا خیال بھی بدل گیا ہو۔ ہماری زبان میں قوافی کی بہتات ہے۔ اگر زبان پر دسترس ہے اور فن میں مہارت ہے تو آپ ہر طرح کے مضمون بیان کر سکتے ہیں اور اگر صلاحیت نہیں ہے تو اس میں غزل کا کیا قصور؟

قافیہ کے علاوہ غزل کا لازمی جز، اس کے اشعار کا وزن ہے۔ تمام اشعار کا ایک ہی وزن پر ہونا ضروری ہے۔ شعر کی موزونیت کے لیے ماہرینِ فن نے علمِ عروض کو مرتب کیا ہے، جس میں ہر وزن کے ارکان طے کیے گئے ہیں اور ان ارکان کے اجماع کا نام بحر رکھا گیا ہے۔ نظم میں اگر چہ قافیہ کی طرح وزن سے بھی فراغت حاصل کی گئی لیکن غزل تا ہنوز اپنی کلاسیکی روایت کے ساتھ ابھی بھی قاری کے دلوں پر راج کر رہی ہے۔ یہاں وزن سے راہِ فرار کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ دراصل وزن ہی وہ واحد عنصر ہے جو نثر اور شاعری میں حدِ فاصل قائم کرتا ہے۔

غزل میں موزونیت کا پورا لحاظ رکھا جاتا ہے تاہم شاعر کو یہ آزادی حاصل ہے کہ وہ کسی بھی بحر میں غزل کہہ سکتا ہے۔ مفرد اور مرکب سالم بحروں کے علاوہ جتنی بھی مزاحف الارکان بحریں ہیں، ان سبھی میں

غزل کے تجربات ہو چکے ہیں۔ البتہ بعض بحریں بہت کم استعمال ہوئیں ہیں اور بعض کو کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ غیر مستقل بحروں میں بھی غزلیں کہی جاتی ہیں۔ جدید غزل گو شعرا نے تو غیر مستعمل اوزان میں بھی کامیاب تجربات پیش کیے ہیں، جن کی تفصیل آئندہ باب میں آئے گی۔ یہاں یہ ذکر کرنا ضروری ہے کہ ایک اہم مرحلہ بحر کے انتخاب کا بھی ہوتا ہے۔ شاعری اظہارِ جذبات کا وسیلہ ہے اور جذباتِ انسانی مُتَنَوع خصوصیات کے حامل ہیں۔ مختلف جذبات کی موزوں عکاسی کے لیے مناسب بحروں کا انتخاب بھی لازمی ہے۔ غزل میں اس بات کا بھی لحاظ رکھا جاتا ہے، جس سے شعر کی دلکشی میں یقیناً اضافہ ہوتا ہے۔ اس بات کو علامہ شبلی نعمانؔی کے درج ذیل قول سے سمجھا جا سکتا ہے:

> ''شعر کی دلآویزی اور دلفریبی کا ایک بڑا نکتہ یہ ہے کہ ہر مضمون کی مناسب بحریں اختیار کی جائیں۔ فردوسی کی اسی غلطی نے اس کی 'یوسف زلیخا' کو مقبولِ عام ہونے سے محروم رکھا۔ شاہ نامہ کی بحر، رزم کے لیے مخصوص ہے۔ فردوسی نے عشقیہ واقعات کو بھی اسی بحر میں ادا کرنا چاہا اور اس وجہ سے ناکام رہا۔''[10]

اگر چہ بحر اور قافیہ کے التزام میں شاعر کے پاس انتخاب کی گنجائش اور آزادی ہے لیکن اس کے باطن میں کئی پابندیاں بھی پوشیدہ ہیں۔ اگر طبع موزوں ہو تو تمام مراحل بہ آسانی سر ہو سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:۔

> ''جہاں آزادی دی جاتی ہے وہاں پابندی خود بخود عائد ہوتی ہے جس کو نظر انداز کرنے سے شاعر اور اس کا کلام دونوں اعتبار سے گر جاتے ہیں۔۔۔شاعر کو اپنی ذہنی کیفیت کے مطابق بحر اختیار کرنی پڑتی ہے۔ ردیف اور قافیہ کی ظاہری اور معنوی در وبست کا لحاظ کرنا پڑتا ہے۔ زبان اور لہجے کا کیا ہوگا۔۔۔ بات کتنی ظاہر کی جائے گی کتنی چھپائی جائے گی؛ کہاں پردے سے بے پردگی اور کہاں بے پردگی سے پردہ متصور ہوگا۔ پھر فن ذوق اور زبان کی تمام خوبیوں کا اظہار۔۔۔ ان تمام پابندیوں سے صرف وہی شاعر عہدہ برآ ہو سکتا ہے جو شاعری اور شرافت کے تقاضوں کا احترام کرنا جانتا ہو۔''[11]

اس بحث سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ غزل گوئی کا فن بڑی چابک دستی کا فن ہے اور غزل کے شاعر کو

یہ سفر طے کرنے میں ایک شدید شعوری کوفت سے گزرنا پڑتا ہے۔غزل کے فن کو اسی لیے ریزہ کاری میں مینا کاری کہا گیا ہے اور ہمارے سربرآوردہ غزل گوشعرا نے اس ہفت خواں کو بہ حسن وخوبی انجام دیا ہے۔

❖❖❖

آزادی کے بعد کی اردو غزل کا اجمالی جائزہ:

آزادی کے بعد کی غزل کا جائزہ لینے سے قبل اردو غزل کا مختصر پس منظر پیش کرنا ضروری ہے تا کہ موضوع کی وضاحت میں ایک ربط پیدا ہوسکے۔اردو غزل کے ابتدائی تجربات کے نمونے شمالی ہند میں امیر خسرؔو کے زمانے سے دیکھنے کو ملتے ہیں لیکن اردو غزل کی باقاعدہ شروعات دکن سے ہوئی ہے۔قلی قطب شاہ، اس کے معاصرین اور پیش روشعرا کے ہاں غزل اپنی ابتدائی کرّ وفر کے ساتھ ابھری ہے۔اردو میں غزل فارسی سے داخل ہوئی اور ابتدائی دور میں فن اور ہیئت کی سطح پر اردو غزل فارسی ہی کے تتبع میں پروان چڑھی لیکن فکر اور اسلوب میں اس نے ہندی روایت کی پیروی کی۔اس دور کی شاعری کو ریختہ کے نام سے بھی موسوم کیا گیا ،کیوں کہ ہندی روایت کے زیر اثر اس میں اظہارِ عشق مرد کے بجائے عورت کی زبان میں ادا ہوا ہے۔ یہ زمانہ غزل کے آغاز کا زمانہ تھا اور اردو زبان بھی برابر لسانی تجربات سے گزر رہی تھی۔اس لیے یہ غزلیں اردو شاعری کا سرمایا ضرور ہیں لیکن ان کو وہ معیاری شناخت نہیں ملی،جس کو بنیاد بنا کر آنے والے زمانے میں پیروی کی جاتی۔غزل کی کلاسیکی روایت ولؔی دکنی سے شروع ہوکر میرؔ پر اپنے نقطۂ کمال کو پہنچتی ہے اور اس روایت کی پیروی آنے والی کئی صدیوں کو محیط ہے۔غزل کی یہی روایت آج بھی غزل کی معتبر روایت تسلیم کی جاتی ہے۔ولؔی سے لے کر عہدِ غالب تک غزل برابر ترقی کے نئے نئے ’’آسمان‘‘ سر کرتی رہی اور اس کی پرواز میں تقریباً ۲۰۰ برس تک لمحہ بھر بھی توقف دیکھنے کو نہیں ملا۔ایک سے بڑھ کر ایک ستارہ غزل کے ’’آسمان‘‘ پر نمودار ہوتا رہا یہاں تک کہ غزل نہ صرف شاعری کی مایہ ناز صنفِ سخن بن گئی بلکہ یہ اردو زبان وادب کا فخرِ امتیاز ہوگئی۔

غالبؔ تک پہنچتے پہنچتے غزل کی روایت بہت مستحکم ہوگئی تھی اور غزل میں حیات وکائنات کے تمام موضوعات داخل ہو چکے تھے۔اس کی ایک اپنی جمالیات تھی،ایک حُسن اور ادبیت تھی جو اس روایت کا مضبوط قلعہ بن چکی تھی۔فنی نکتۂ نظر سے اس میں رمز وایما کا فن اپنی حیثیت مسلّم کر چکا تھا اور فکری سطح پر تمام موضوعات

کو جگہ دینے کے بعد بھی اس کا محبوب موضوع حسن وعشق؛اس کے محرکات،مضمرات اور محصلات ہی تھے۔حسن وعشق کا یہ تصور ماورائی ہو چکا تھا۔اب حُسن وعشق صرف جنسِ مخالف کی اُنسیت اور اشتیاق کا نام نہیں رہا تھا بلکہ اس کو ایک وسیع تر مفہوم میں دیکھا جا رہا تھا۔یہ حُسن: حُسنِ ازل بھی تھا،ذات بھی اور حُسنِ کائنات بھی اور یہی حُسن اپنی چاہت اور آرزو کی منزل میں بھی پوشیدہ تھا۔عشق جو ہمیشہ حُسن پرست رہا ہے،وہ کسی بھی طرح کے حصولِ مقصد کی آرزو کا آئینہ دار ہو چکا تھا۔اب حُسن وعشق،ہجر و وصال،بادہ و جام سب علامت بن چکے تھے ،جن کی تعبیرات کا اطلاق کسی بھی عنوان پر کیا جا سکتا تھا۔

۱۸۵۷ء کے بعد غزل کی رفتار اچانک مدھم پڑ گئی۔انگریزوں نے جب دہلی پر دوبارہ قبضہ کیا تو لوگوں کو چن چن کر پھانسی دینے اور توپ سے باندھ کر اڑا دینے کا خونی کھیل شروع کیا۔ایسے حالات میں جب لوگوں کی امید ختم ہو جائے،مستقبل سے یقین اٹھ جائے تو گل وبلبل اور لب ورخسار کی شاعری بے وقت کی راگنی معلوم ہونے لگتی ہے۔یہی وجہ تھی کہ ایک طرف علی گڑھ تحریک تو دوسری طرف انجمن پنجاب کا قیام عمل میں آیا اور دونوں کا منشا مقصدی ادب کو آگے بڑھانا تھا۔کرنل ہالرائڈ اور آزاؔد کی کاوشوں سے انجمن پنجاب کے بینر تلے شاعری میں نیچرل شاعری کی بنا پڑی،جسے اردو شاعری ایک نئی جہت سے آشنا ہوئی۔ان حالات میں شاعری کو یک سر بدل جانے اور اپنی روایت کو بھول جانے کا جو حکم نامہ صادر ہوا وہ نظم نے تو کُلی طور پر قبول کر لیا لیکن غزل کو قبول نہ ہو سکا۔چوں کہ اب شعر وادب سے زیادہ سے زیادہ بیداریِ قوم اور جدید نظریات کی ترجمانی کی توقع کی جا رہی تھی لہٰذا شعرا کی کثیر تعداد،غزل کو چھوڑ کر نظم کی طرف مائل ہوئی،جس سے غزل میں جمود کی کیفیت طاری ہو گئی اور نظم کو فروغ ملا۔

نظم کو فروغ ملنے کی ایک وجہ یہ رہی کہ اس نے فنی وفکری ہر دو اعتبار سے خود کو قربان کر دیا لیکن غزل کا معاملہ جدا تھا۔غزل کو ابتدا ہی سے بدلنے کی عادت نہ تھی۔فنی اور ہیئتی سطح پر تو غزل نے کبھی کوئی تبدیلی قبول ہی نہیں کی۔البتہ اپنے دور کی بدلتی ہوئی قدروں کا احساس اور عصری زندگی کی ترجمانی کا کم وبیش کام غزل دکنی دور ہی سے کرتی آئی تھی لیکن شمالی ہند میں پہنچ کر وہ پھر سے زندگی سے دور چلی گئی تھی۔میر،غالبؔ اور سرسید تحریک کے اصرار سے واپسی کا عمل پھر سے شروع ہو گیا۔چونکہ غزل کی اپنی ایک مضبوط روایت تھی،یہ نئے تقاضوں کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی جمالیات کو برقرار رکھنے پر مُصِر تھی لیکن وقتی صورتِ حال کے پیشِ نظر

گل وبلبل، بادہ وجام، لیلیٰ مجنوں اور زلف وعنبر کی باتیں بے وقت کی راگنی معلوم ہونے لگیں۔اس لیے غزل پر خاصی تنقید بھی ہونے لگی۔مقصدیت کے بہت زیادہ اصرار اور فن کی آزادی کی روش کا نتیجہ یہ نکلا کہ شعرا غزل کو چھوڑ کر نظم کی طرف متوجہ ہوئے اور اب یہاں غزل کی جگہ نظم کا سکہ چلنے لگا۔الغرض بقولِ وزیر آغا:

''اردو غزل کے لیے حالؔی کا دور ایک عجیب امتحان کا دور تھا۔ایک طرف یہ خطرہ تھا کہ غزل اگر اپنی پرانی ڈگر پہ قائم رہتی ہے اور برسوں کے پامال اور حسّی تصورات اور فرسودہ سانچوں کو استعمال کرتی رہتی ہے تو خود بہ خود ختم ہو جائے گی۔اس لیے ضروری تھا کہ اسے اس گڑھے سے باہر نکالا جاتا (حالؔی کو سب سے پہلے اس صورتِ حال کا احساس ہوا)۔دوسری طرف جب غزل کے افق کو شعوری طور پر کشادہ کیا گیا اور اس کے اشعار میں تسلسل، نیز اَخلاقی، سیاسی اور عمرانی نظریات کو سمونے کی کوشش کی گئی تو اس کے ڈانڈے نظم سے جا ملے اور یہ خطرہ پیدا ہو گیا کہ غزل کہیں نظم میں ضم ہو کر نہ رہ جائے۔''[۱۲]

اس زمانے میں جب کہ دنیائے غزل میں نیستی کا ماحول چھا گیا تھا اور غزل کی روایت کے پاسبان ایک ایک کر کے رخصت ہو رہے تھے اور شمعِ غزل گُل ہونے کو تھی۔چند شعرا غزل کے لیے فانوس بن کر وارد ہوئے، جن میں سب سے پہلا نام شادؔ عظیم آبادی کا ہے اور اس کے بعد حسرتؔ، فانیؔ، اصغرؔ، جگرؔ اور فراقؔ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔یہی زمانہ اقبالؔ کا بھی ہے۔اقبالؔ اگر چہ نظم کے شاعر ہیں لیکن ان کا مختصر سا سرمایۂ غزل، فکر کی بلندی اور جذبے کی صداقت کا ایک گلدستہ ہے۔یہ وہ شعرا ہیں، جنھوں نے آزادی تک غزل کو زندہ رکھا ہے۔ان غزلوں میں روایت کی پاسداری کے ساتھ ساتھ ہیئت، اسلوب اور لسانی تجربات کا ایک نیا پن بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔یہ غزلیں عشق کی واردات بھی ہیں اور عصری میلانات کی ترجمان بھی۔ان میں نیا لہجہ اور اسلوب بھی ملتا ہے اور شیرینیِ نسیم اور سوز وگدازِ میر بھی۔ان غزلوں کے جام میں تصوف ومعرفت کے اسرار بھی چھلکتے ہیں اور یہ غزلیں شمشیر بکف ہو کر آزادی کے جیالوں کے حوصلے بھی بڑھاتی نظر آتی ہیں۔ان میں غمِ جاناں بھی ہے غمِ دوراں بھی؛ ہجر نصیبی بھی ہے اور فکر کی بلندی اور جذبے کی صداقت بھی۔الغرض یہ غزلیں حدیث دل کے ساتھ شعلۂ تفکر کا سامان بھی رکھتی ہیں۔

تیری محفل سے اٹھاتا غیر مجھ کو کیا مجال

دیکھتا تھا میں کہ تو نے بھی اشارا کر دیا

اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

وہ جرمِ آرزو پر جس قدر چاہیں سزا دے دیں
مجھے خود خواہشِ تعزیر ہے ملزم ہوں اقراری

حسرتؔ

☆......☆......☆

ہاں سچ تو ہے شکایتِ زخمِ جگر غلط
دل سے گزر کے تیر تمہارا کدھر گیا

پھر کسی کی یاد نے تڑپا دیا
پھر کلیجہ تھام کر ہم رہ گئے

منزلِ عشق پہ تنہا پہنچے کوئی تمنا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کر اس راہ میں آخر اک اک ساتھی چھوٹ گیا

فانیؔ

☆......☆......☆

آلامِ روزگار کو آساں بنا دیا
جو غم ہوا اسے غمِ جاناں بنا دیا

ہے ایک ہی جلوہ جو ادھر بھی ہے ادھر بھی
آئینہ بھی حیران ہے آئینہ نگر بھی

رودادِ چمن سنتا ہوں اس طرح قفس میں
جیسے کبھی آنکھوں سے گلستاں نہیں دیکھا

اصغرؔ

☆......☆......☆

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں

خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں
نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے
توں نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

اقبالؔ

☆......☆......☆

وہ زلفیں دوش پر ڈالے ہوئے ہیں
جہانِ آرزو تھرا رہا ہے
جب کوئی ذکرِ گردشِ ایام آگیا
بے اختیار لب پہ تیرا نام آگیا
زنداں میں تو مجھ کو ڈال دیا اے حاکمِ زنداں تو نے مگر
پرواز مری جو روک سکے ایسی بھی کوئی دیوار اٹھا

جگرؔ

☆......☆......☆

طبیعت اپنی گھبراتی ہے جب سُنسان راتوں میں
ہم ایسے میں تیری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں
ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے تیری رہ گزر پھر بھی
سر میں سودا بھی نہیں دل میں تمنا بھی نہیں
لیکن اس ترکِ محبت کا بھروسہ بھی نہیں

فراقؔ

دراصل جب غدر کے بعد ملک کی باگ ڈور پوری طرح سے انگریزی سامراج کے ہاتھوں میں آئی تو مشرقی شعریات کی فضا پر ایک احساسِ کمتری کی فضا طاری ہوگئی۔ اس دوران جتنی بھی تحریکیں وجود میں آئیں،

ان پر بھی اسی احساس کمتری کی فضا قائم رہی۔علی گڑھ تحریک، ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق جیسی تمام تحریکیں اپنے ادب سے غیر مطمئن نظر آتی ہیں اور اسی عدم اِطمنان کی نگاہ سے جب اردو غزل کو دیکھا جانے لگا تو اس کو بدلنے کی ہر ممکن سعی زور پکڑنے لگی۔اس دورِ غلامی میں نظم کا فروغ اور غزل کا جمود کہیں نہ کہیں اسی احساسِ کمتری کا نتیجہ تھا۔نظم نے اس احساسِ کمتری سے باہر نکلنے کے لیے اپنا پیرہن اتار کر انگریزی پوشاک پہن لی تو اس کو فروغ ملا۔غزل نے اپنے وجود کو برقرار رکھنا چاہا تو اس پر وار کیے جانے لگے، یہاں تک کہ رفتہ رفتہ غزل کی مخالفت کا یہ رجحان ایک تحریک کی صورت اختیار کر گیا لیکن اس تمام مخالفت سے غزل کو بڑا فائدہ یہ ہوا کہ غزل گو شعرا نے غزل میں احتیاط برتا اور اس کو نہ تو معیار سے گرنے دیا اور نہ ہی کہنگی باقی رہنے دی۔

سن ۴۷ء آزادی کے جشن کے ساتھ ساتھ احیائے غزل کا سال بھی ہے اور اس تہذیب کی بازیافت کا سال بھی ہے، جس کی پہچان کو گزشتہ صدی میں مسخ کرنے کی پوری کوشش کی گئی تھی۔آزادی کے ساتھ ہی شعرا غزل کی طرف ملتفت ہونے لگے۔ترقی پسند شعرا جوق در جوق نظم کو چھوڑ کے غزل کی طرف لوٹنے لگے اور حلقۂ اربابِ ذوق کے ۱۹۴۹ء کی تبدیلی کا ایک واضح مقصد بھی رجوع الی لغزل ثابت ہوا۔وہ شعرا بھی جو طبعًا یا اصولاً غزل سے دور تھے نہ صرف غزل کہنے لگے بلکہ غزلوں کے مجموعے بھی شائع کرانے لگے۔

آزادی کے بعد کی غزل کا مطالعہ اپنی ہمہ جہتی، متنوع صفات اور فنی، ہیئتی ولسانی تجربات کی بنا پر کافی دلچسپی کا حامل رہا ہے۔آزادی کے بعد غزل کا احیائے نو شروع تو ہوا لیکن گزشتہ تحریکات کے اثرات ٹوٹنے میں تقریباً دس برس لگے۔اس کی دو اہم وجوہ تھیں۔ایک یہ کہ ان تحریکات کے اثرات نے ادب میں جگہ بنانے میں خاصہ وقت لگایا تھا تو ان کے اثرات سے نجات پانے میں کچھ وقت لگنا عین ممکن تھا۔دوسری وجہ یہ تھی کہ آزادیِ ہند محض طرب سامانیوں کی بشارت نہیں تھی بلکہ یہ آزادی ایک المیہ بن کر نصیب ہوئی تھی۔آزادی کے ساتھ ہی ملک کا بٹوارہ ہونا اور پھر ہجرت کے نام پر تاریخ ساز خون خرابہ شعرا کو متاثر کیے بغیر نہ رہ سکا۔یہی وجہ ہے کہ ۱۹۶۰ء تک کی غزل میں اس المیہ کا ماتم بھی پیش ہوا اور ترقی پسند تحریک کے اثرات کی ایک لطیف لے بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔۱۹۶۰ء تک کی غزل میں آزادی کے خواب کی شکستہ تعبیر سے پیدا ہونے والی مایوسی کی آہ شدّت سے سنائی دیتی ہے۔اس کی ایک جھلک اس طرح کے اشعار میں دیکھی جا سکتی ہے۔

اب کے ایسی پت جھڑ آئی کہ سوکھ گئی ہر ڈالی

ایسے ڈھنگ سے کوئی پودا کب پوشاک بدلتا ہے

خلیؔل الرحمٰن اعظمی

ہر گام پر کچھ مسلے ہوئے پھول ملے ہیں
ایسے تو مرے دوست گلستاں نہیں ہوتا

فرازؔ

دیکھا انھیں قریب سے ہم نے تو رو دیے
جن بستیوں کو آگ لگانے چلے تھے ہم

خورشیدالاسلام

کیاریاں دھول سے اٹی پائیں
آشیانہ جلا ہوا دیکھا

ناصرؔ

میں دیوانہ سہی مجھ کو میرے صحرا میں لوٹا دو
کہ میں پابندِ آدابِ گلستاں ہو نہیں سکتا

احسان دانشؔ

طرب زاروں پہ کیا بیتی صنم خانوں پہ کیا گزری
دلِ زندہ ترے مرحوم ارمانوں پہ کیا گزری

ساحؔر لدھیانوی

کسے خبر کہ کل کون سی ہوا چل جائے
کہ خاک و خون میں ہے لتھڑی ہوئی بہار ابھی

احسان دانشؔ

ساٹھ کی دہائی تک پہنچتے پہنچتے یہ آواز گم ہونے لگتی ہے اور ادب میں ایک نیا رجحان جگہ بنانے لگتا ہے۔ جسے جدیدیت کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ یہاں جدیدیت سے مراد وہ جدید شاعری نہیں ہے، جس کا آغاز آزادؔ سے شروع ہوا تھا۔ اِس لحاظ سے انیسوں صدی کے آخر میں جدید شاعری کا آغاز ہو چکا تھا اور

بیسوں صدی کی تمام شاعری جدید ہے چاہے وہ آزادی سے قبل کی ہو یا آزادی کے بعد کی۔حسرتؔ ، فانیؔ ،اصغرؔ، اقبالؔ، جگرؔاور فراقؔ کی غزل سب جدید شاعری کے زمرے میں آتی ہیں لیکن یہاں جدیدیت سے مراد ادب کا وہ رجحان ہے جو ہندستان میں ۱۹۵۵ء تا ۱۹۶۰ء کے درمیان وجود میں آیا اور تقریباً دو دہائیوں تک اپنے اثرات کے ساتھ شعروادب پر حاوی رہا۔ دراصل صنعتی انقلاب اور ترقی کے نئے وسائل کی بھرمار میں انسان نے جو دوڑ لگائی ،اس نے انسان کو ایک نئے جہانِ رستخیز میں لا کھڑا کیا۔اب انسان بظاہر عیش وعشرت اور آسائش وفرحت کے تمام اسباب سے لیس تھا لیکن بباطن اسے کسی کمی کا شدید احساس کھائے جارہا تھا۔ انسان بھری محفل میں خود کو تنہا محسوس کرنے لگا تھا اور یہ احساس طبعاً عام انسان سے پہلے حساس طبقے میں جاں گزیں ہوا۔اس حساس طبقے میں شعرا اور ادبا کا طبقہ سرِ فہرست ہے۔ چنانچہ اس رجحان کے تحت ایک نیا ادب تخلیق ہونے لگا۔جدیدیت ایک ایسا رجحان ہے، جس نے انسان کے اندر کے کرب کو محسوس کیا۔فرد کی الجھنوں ،اس کی بے بسی ،مظلومیت اور تنہائی کو فنی وجمالیاتی دروبست کے ساتھ منظرعام پر لایا۔

جدیدیت دراصل اپنے وجود کی بازیافت کا رجحان ہے۔ترقی کے وسائل پیدا کرتے کرتے انسان نے ساری صلاحیتیں مادے کی ترقی پر مرکوز کیں اور اس بھیڑ میں اپنے وجود کو کھو بیٹھا۔اسی کھوئے ہوئے وجود کی تلاش جدیدیت کے رجحان میں دیکھنے کو ملتی ہے۔اسی لیے کہا گیا ہے کہ جدیدیت کی بنیاد فلسفۂ وجودیت پر پڑی ہے،جس میں ساری قوت اپنے وجود کے احساس کو بیدار کرنے میں صرف کی جاتی ہے۔جدیدیت کو وہ روشن خیالی کہا جا سکتا ہے،جس کے ذریعے انسان اپنی نظریں خود احتسابی پر مرکوز کرتا ہے اور اپنے حال واحوال کا ذمہ دار اپنی ذات کو گردانتا ہے۔اس طرح سے انسان زندگی گزارنے اور اپنے تمام افعال میں آزادی اختیار کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کا ادب کسی تحریک کے اثرات قبول نہیں کرتا۔

المختصر ۱۹۶۰ء کے بعد کی غزل نے بھی اپنا موضوع انسان کے اندر کے قرب کو بنایا۔جدیدیت کا اظہار نظم کی طرح غزل میں بھی پورے زوروں کے ساتھ دیکھا جا سکتا ہے۔اس لیے کہ اس کا خمیر غزل کی شعریات میں پہلے ہی سے موجود تھا، جسے غزل کی روایت میں داخلیت کے روپ میں دہلی اسکول سے خاص طور پر دیکھا جا سکتا ہے یعنی غزل میں غمِ دوراں سے زیادہ غمِ دل کا اظہار ہوتا ہے۔یہ الگ بات ہے کہ غمِ دل کا پیوند بھی غمِ دوراں کے ساتھ جڑا ہوتا ہے۔اس غزل کا شاعر باہر کے حادثات کو چھوڑ کر اندر کی طغیانیوں کو ہوا دیتا ہے۔

اب شاعر کا اصل موضوع اظہارِ ذات، تنہائی کا قرب اور عصرِ حاضر کے انسان کے وہ مسائل ہیں، جن کا دائرہ ذات سے شروع ہو کر دائرہ بہ دائرہ کائنات پر ختم ہوتا ہے۔

ایک منزل پہ رک گئی ہے حیات
یہ زمیں جیسے گھومتی ہی نہیں

شہریارؔ

یہ مہر و ماہ عرض و سماں مجھ میں کھو گئے
اک کائنات بن کے ابھرنے لگا ہوں میں

جاں نثار اخترؔ

مدت سے اپنی ذات کے تنہا سفر میں ہوں
خوشبو ہوں دل کی اور ابھی رہ گزر میں ہوں

عفت زریںؔ

ہزار چہرے ہیں موجود آدمی غائب
یہ کس خرابے میں دنیا نے لا کے چھوڑ دیا

شہزاد احمدؔ

میں آنسوؤں میں نہایا ہوا کھڑا ہوں ابھی
جنم جنم کا اندھیرا بلا رہا ہے مجھے

ساقیؔ فاروقی

نہ سنگِ میل تھا کوئی نہ کوئی نقشِ قدم
تمام عمر ہوا کی طرح سفر میں رہے

سحرؔ انصاری

ہجومِ شورِ سگاں سے تو ہے یہی بہتر
تمام عمر خود اپنی ہی خلوتوں میں رہیں

رضی اخترؔ

جدید غزل میں تنہائی کا احساس شدّت کے ساتھ دیکھنے کو ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ انسان باہر کی افرا

تفری اور شور شرابے سے بھاگ کر اپنی ذات کے حصار میں پناہ لینا چاہتا ہے۔اس غزل میں تنہائی کا موضوع ایک ایسا موضوع ہے جسے تمام جدید شعرا نے ادا کیا ہے۔ یہ شعرائے متقدمین کی وہ تنہائی نہیں ہے جو محبوب کے ہجر و فراق سے پیدا ہوتی تھی بلکہ یہ تنہائی زمانے کی بدلتی ہوئی قدروں، رشتوں کے مٹتے ہوئے خلوص اور دولت کی فراوانی کی دین ہے۔ یہ وہ تنہائی ہے جسے بھیڑ میں تنہائی کہا جا سکتا ہے۔سب کچھ پاس ہو کے کسی کے کھو جانے کا خوف۔اس احساسِ تنہائی کو تمام شعرا نے اپنے اپنے انداز میں برتا ہے:

مکاں ہے قبر جسے لوگ بناتے ہیں
میں اپنے گھر میں یا کسی مزار میں ہوں

منیر نیازیؔ

تم سے ملے تو خود سے زیادہ
تم کو اکیلا پایا ہم نے

عرفان صدیقی

تنہائیوں کی دھول میرے تن پہ اٹ گئی
رت کی طرح میں آئی یہاں اور پلٹ گئی

عفت زریںؔ

زندگی یوں ہوئی بسر تنہا
قافلہ ساتھ اور سفر تنہا

گلزارؔ

اتنے گھنے بادل کے پیچھے
کتنا تنہا ہوگا چاند

پروین شاکرؔ

ایک محفل میں کئی محفلیں ہوتی ہیں شریک
جس کو بھی پاس سے دیکھو گے اکیلا ہوگا

ندا فاضلی

مسافر ہی مسافر ہر طرف ہیں
مگر ہر شخص تنہا جا رہا ہے

احمد ندیم قاسمی

تنہائی میں کرنی تو ہے اک بات کسی سے
لیکن وہ کسی وقت اکیلا نہیں ہوتا

احمد مشتاق

تنہائی کی یہ کون سی منزل ہے رفیقو
تا حدِّ نظر ایک بیاباں سا کیوں ہے

شہر یار

یہ کیسا قافلہ ہے جس میں سارے لوگ تنہا ہیں
یہ کس برزخ میں ہیں ہم سب تمہیں بھی سوچنا ہوگا

حمایت علی شاعر

یہ کس مقام پہ لائی ہے میری تنہائی
کہ مجھ سے آج کوئی بدگماں نہیں ہوتا

وسیم بریلوی

جدید غزل کا ایک امتیاز روایت سے انحراف بھی ہے، جس طرح جدید شاعری نے کسی دبستان یا تحریک کی پیروی نہیں کی اسی طرح اس نے اپنی ایک الگ راہ اور طرزِ اسلوب اختیار کیا۔ جدید غزل میں موضوعات اور شعری اسلوب دونوں کے اعتبار سے بہت تنوّع ملتا ہے۔ اس کے موضوعات داخلی کیفیات اور شدتِ جذبات سے باہر عصری حالات اور کیفیات کا احاطہ بھی کرتے ہیں۔ جدید غزل میں کلی طور پر روایت سے انحراف نظر نہیں آتا لیکن اس کا احساس اور طرز اظہار چونکہ دونوں نئے ہیں لہٰذا روایتی موضوعات میں بھی ایک نیا پن دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کے اسلوب میں نیا پن ہونے کے ساتھ ساتھ شفافیت اور ایک فطری حُسن بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثلاً:

کہانی میری رودادِ جہاں معلوم ہوتی ہے

جو سنتا ہے اسی کی داستاں معلوم ہوتی ہے

سیمابؔ اکبر آبادی

کبھی جو گوشۂ خلوت میں شمع ہاتھ آئی

لپٹ کے رو لیے یارانِ انجمن کے لیے

کلیم عاجزؔ

جان بھی میری چلی جائے تو کچھ بات نہیں

وار تیرا نہ مگر ایک بھی خالی جائے

شہریارؔ

اس نے کیا دیکھا کہ ہر صحرا چمن لگنے لگا

کتنا اچھا اپنا من اپنا بدن لگنے لگا

عرفان صدیقیؔ

ہم تو سمجھے تھے کہ اک زخم ہے بھر جائے گا

کیا خبر تھی کہ رگِ جاں میں اتر جائے گا

پروین شاکر

ہاتھ جو مجھ سے چھڑاتی ہیں وہی پرچھائیں

لگ کے سو جاتی ہیں راتوں کو میرے سینے سے

خلیل الرحمٰن اعظمی

تو اس قدر مجھے اپنے قریب لگتا ہے

تجھے الگ سے جو سوچوں عجیب لگتا ہے

جاں نثار اخترؔ

اجالے اپنی یادوں کے ہمارے ساتھ رہنے دو

نہ جانے کس گلی میں زندگی کی شام ہوجائے

بشیر بدرؔ

جدید غزل میں عشق کا موضوع بھی جلوہ گر ہے مگر اس پہ یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس میں کلاسیکی غزل

کی وہ روحانی کیفیت اور دلآویزی نہیں ہے جو کلاسیکی غزل کا خاصا تھی۔ حالاں کہ اس میں ہجر و وصال، محبوب کا بیان، آرزو اور ارمان، جوش اور تڑپ تو ہے لیکن کلاسیکی غزل کا وہ سوز و گداز اور رومانیت نہیں ہے۔ دراصل اس عشق میں جو تخیل کی جگہ تعقل اور روایت کی جگہ درایت نے لے لی ہے، وہ آج کے معاشرے کی دین ہے۔ جب سماج اور معاشرے میں روحانیت کی جگہ مادیّت نے لے لی تو عشق میں روحانیت کیسے باقی رہتی؟ اور اگر عشق میں روحانیت نہیں رہی تو جدید غزل کا عشق ماورائی کیسے رہ سکتا ہے؟ لہٰذا ایسے اشعار کثرت سے ملتے ہیں جن میں عشق کی ارضیت اور مادیّت سے آگے کا سفر نہیں ملتا ہے۔ یہ عشق دراصل ایک انسان کا دوسرے انسان سے وہ تعلق اور رشتہ ہے جو ضرورت تک محدود ہے۔

اے دوست ہم نے ترکِ تعلق کے باوجود
محسوس کی ہے تیری ضرورت کبھی کبھی

ناصؔر

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا
وگرنہ ہم بھی کسی دن تمہیں بھلا دیتے

خلیل الرحمٰن اعظمی

پہلے تھا جو بھی آج مگر کاروبارِ عشق
دنیا کے کاروبار سے ملتا ہوا سا ہے

شہریاؔر

تو خدا ہے نہ میرا عشق فرشتوں جیسا
دونوں انساں ہیں تو کیوں اتنے حجابوں میں ملیں

فراؔز

چھپا چھپا کے جنہیں مصلحت نے رکھا تھا
وہ جلوے اب سر محفل دکھائے جاتے ہیں

ساغر نظامؔی

لیکن جدید غزل میں عشق کی ماورائیت، روحانیت اور رومانیت کم یاب سہی مگر نایاب نہیں ہے۔ ایسی

بھی کئی مثالیں موجود ہیں، جن میں نہ صرف تقدیسِ محبت اور رومانیت دیکھی جا سکتی ہے، بلکہ وہ ماورائیت اور سوز و گداز بھی دیکھا جا سکتا ہے جو کلاسیکی روایت کی پہچان ہے۔ ایسی مثالیں بھی ہیں جن میں محبوب کی یاد کو ہر شے پہ ترجیح دی جاتی ہے اور اس میں عشق محض تسکین و ضرورت کا نام نہیں بلکہ وہ آگ ہے، جس میں جلنا اور مرنا عاشق کی آرزو اور تمنا ہوتی ہے۔ عاشق صرف وصل کا تمنائی نہیں ہوتا بلکہ وہ فراق کی لذّت آشنائی کا بھی خواہاں ہوتا ہے۔

کچھ یادگارِ شہرِ ستم گر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

ناصؔر

قصہ چھیڑا مہر و وفا کا اوّل شب ان آنکھوں نے
رات کٹی اور عمر گزاری پھر بھی بات ادھوری تھی

سلیم احمد

چلنے کا حوصلہ نہیں رکنا محال کر دیا
عشق کے اس سفر نے تو مجھ کو نڈھال کر دیا
ہم تو سمجھے تھے اک زخم ہے بھر جائے گا
کیا خبر تھی کہ رگِ جاں میں اتر جائے گا

پروین شاکر

شدّتِ تشنگی میں بھی غیرتِ مے کشی رہی
اس نے نظر جو پھیر لی میں نے بھی جام رکھ دیا
رنجش ہی سہی دل ہی دکھانے کے لیے آ
آ پھر سے مجھے چھوڑ کے جانے کے لیے آ

فرازؔ

اک تیرا غم ہی اپنی دولت تھی
دل میں پوشیدہ بے خطر رکھا

کشور ناہید

عشق میں موت کا نام ہے زندگی
جس کو جینا ہو مرنا گوارہ کرے
کلیم عاجزؔ

اسلوبیاتی تجربات:

آزادی کے بعد کی غزل میں شعرا کا ایک ایسا گروپ دیکھنے کو ملتا ہے، جس نے بنی بنائی روش پر چلنا پسند کیا اور کوئی نیا تجربہ کرنے کی سعی نہیں کی۔ ان شاعروں میں تابشؔ دہلوی، صیف الدین صیفؔ، عبدالمجید عدمؔ اور امان دانشؔ وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح شعرا کی ایک ایسی جماعت بھی نظر آتی ہے، جنھوں نے اگر چہ کوئی نیا تجربہ نہیں کیا لیکن ان کی غزلوں میں ایک نیا پن اور تازگی کا احساس ضرور ملتا ہے۔ مجید امجدؔ، قابل اجمیریؔ، عزیز حامد مدنی، اطہر نفیسؔ، سجاد باقر رضویؔ، خلیل الرحمٰن اعظمیؔ، توصیف تبسّمؔ، محبوب خزاںؔ، بے دلؔ حیدری، فرید جاویدؔ اور شہرت بخاریؔ وغیرہ کا نام اس زمرے کے شعرا میں لیا جاسکتا ہے۔ تاہم سب سے اہم جماعت ان شعرا کی ہے جو روایت کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیے بغیر اپنے انفرادی راستے وضع کرنے میں کامیاب ہوئے اور اجتماعی سطح پر بعض کامیاب تجربے کرکے شاہراہِ غزل کو مزید ہموار کرتے ہیں۔ ان میں سب سے اہم نام ناصرؔ کاظمی، منیرؔ نیازی اور شہزادؔ احمد کے ہیں، جنھوں نے غزل کے اسلوب کو ایک نئی روش بخشی۔ جدید غزل میں لسانیاتی تجربات بھی اہم ہیں اور ہیئتی سطح پر بھی غزل میں نظم کی طرح آزاد غزل، نثری غزل اور غزل نما کے تجربات کیے گئے، جنھیں ابھی تک قبول عام حاصل نہ ہوسکا۔ ان تجربات میں اسلوبیاتی تجربات بے حد کامیاب رہے اور لسانی اور عروضی سطح پر کیے گئے تجربات کو بھی اہمیت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں ذکر کیا جاچکا ہے کہ یہ غزل کی بازیافت کا زمانہ تھا اور نظم کے ماحول میں غزل کا چراغ روشن کیا جارہا تھا۔ اس چراغ کی لو اس وقت تیز ہوتی نظر آئی جب غزل گو شعرا نے اُن شعری وسائل کا استعمال غزلوں میں شروع کیا جو مغرب کے اثرات سے نظم میں داخل ہو چکے تھے۔ ان تجربات میں ناصرؔ کاظمی، منیرؔ نیازی اور شہزادؔ احمد کے ان تجربات کو اوّلیت حاصل ہے، جن کا تعلق امیجری اور علامت نگاری سے ہے۔ غزل میں رموز و علائم اور امیجری کا فن کلاسیکی دور ہی سے دیکھنے کو ملتا ہے۔ میرؔ کی کلی کے تبسم اور غالبؔ کے بادہ و جام اور ساغر و مینا سے کون متعارف نہیں ہے لیکن غزل کی علامت اور مصوّری کو نیا پن اور

ایک رجحان ساز راستہ جدید غزل میں اس وقت ملا جب ایک تو نئے شاعرانہ وسائل کا استعمال غزل میں زور پکڑنے لگا اور دوسرا یہ کہ نئے نئے استعارات وتشبیہات اور روزمرہ تہذیب کے نئے الفاظ کو ذریعہ بنا کر نئے پیکر تراشنے کا عمل شروع ہوا۔ان نئے تجربات میں تمثیل کاری (allegory) اورتجسیم کاری(personification)اسلوبِ غزل کے وہ متنوّع تجربات ہیں،جن کوغزل میں ایک اضافی شان کے ساتھ دیکھا جاتا ہے۔

یہ تجربات پہلے پہل ناؔصر کاظمی کے ہاں ملتے ہیں اور بعد میں نئی غزل کے بیشتر شعرا نے ان تجربات سے استفادہ کیا اور انھیں مزید وسعت بخشی۔ جہاں تک شاعرانہ تمثال (allegory) کا تعلق ہے،اس سے مراد مجردات کی کردار سازی ہے،جس کے ذریعے مصوری کا نیا پن اور معنی کی ترسیل کا ایک نیا انداز سامنے آتا ہے۔اردو غزل میں ناؔصر کاظمی کی تمثالیں دیکھی جائیں تو یہ امیجری بالکل نئی اور تازہ پکچر گیلری کا منظر پیش کرتی ہیں۔

دن پھر آئے ہیں باغ میں گل کے
بوئے گل ہے سراغ میں گل کے
رقص کرتی ہوئی شبنم کی پری
لے کے پھر آئی ہے نظرانۂ گل
چلتا دریا ڈھلتی رات
سن سن کرتی تیز پون
پھر چاند کو لے گئیں ہوائیں
پھر بانسری چھیڑ دی صبا نے

محولہ بالہ اشعار میں بوئے گل کا سراغ میں رہنا،شبنم کی پری کا رقص کرتے ہوئے گل کا نذرانہ لانا، پوَن کا سن سن کرتے آنا، صبا کا بانسری چھیڑنا ؛امیجری کے رنگ میں مجردات کی ایسی کردار سازی ہے جو آنکھوں کے سامنے ایک منظر لا کے رکھ دیتی ہے اور یہ محض استعاراتی تصویریں نہیں ہیں بلکہ ان استعارات میں واضح علامتیں ہیں،جن کی تفسیر میں ایک جہانِ معنی پوشیدہ ہے۔ان بصری تمثالوں میں متحرک وساکن دونوں قسم کی تصویریں دکھانے کے ساتھ ساتھ ناؔصر کے ہاں ایسی تمثالیں بھی موجود ہیں،جن کا تعلق سماعی

امیجری سے ہے۔

خموشی انگلیاں چٹخا رہی ہے
تری آواز اب تک آ رہی ہے
یاد کے بے نشاں جزیروں سے
تری آواز آرہی ہے ابھی

ناصؔر کاظمی کی غزل میں اسلوب کا دوسرا اہم تجربہ تجسیم کاری (personification) کا ہے۔ یہ امیجری کی وہ قسم ہے، جس میں بے جان اشیا یا مجردات کو زندگی کی صفات سے معمور کیا جاتا ہے۔ یہ تمثیل کاری سے ایک قدم آگے کا فن ہے، جس میں مجرد اور بے جان اشیا کو نہ صرف کردار کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے بلکہ ان کرداروں کو انسان کی طرح مجسّم دکھایا جاتا ہے۔ ناصؔر کاظمی نے امیجری کی اس قسم کو بھی وہ شان عطا کی کہ یہ نئی غزل کی پہچان بن گئی۔

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصؔر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے
کدھر چلے گئے وہ ہم نوائے شامِ فراق
کھڑی ہے در پہ مرے سر جھکائے شامِ فراق
بجھی بجھی سی ہے کیوں چاند کی ضیا ناصؔر
کہاں چلی ہے یہ کاسہ اٹھائے شامِ فراق

اردو غزل کی تشکیلِ جدید میں منیؔر نیازی کا نام امیجری کے ہمہ جہت اور متنوّع تجربات کے لیے جانا جاتا ہے۔ منیؔر نیازی کی فکر کا کینوس جتنا وسیع ہے، اتنی ہی وسیع ان کی پکچر گیلری ہے۔ ان کی غزلوں کے مطالعے کے دوران قاری کبھی کرۂ ارض تو کبھی افلاک کی سیر کرتا ہے۔ ان تصویروں میں کہیں دیو مالائی داستانوں کا عکس ہے تو کہیں قرآن کے واقعات کی تصویریں۔ ان میں شہر بھی ہیں اور دیہات بھی، بحر بھی اور بر بھی۔

شہر پربت بحر و بر کو چھوڑتے جاتا ہوں میں
اک تماشا ہورہا ہے دیکھتا جاتا ہوں میں

زمین دور سے تارہ دکھائی دیتی ہے
رکا ہے اس پہ قمر چشمِ سیر بیں کی طرح
اگا سبزہ درو دیوار پہ آہستہ آہستہ
ہوا خالی صداؤں سے نگر آہستہ آہستہ
صبح کاذب کی ہواؤں میں درد تھا کتنا منؔیر
ریل کی سیٹی بجی تو دل لہو سے بھر گیا

اسلوبیاتی تجربات کے حوالے سے تیسرا اہم نام شہزؔاد احمد کا ہے۔شہزؔاد احمد نے جدید فکر کو معروضی اور استدلالی انداز میں غزل میں پیش کر کے ایک منفرد اسلوب اختیار کیا۔عہدِ جدید کی دانش کے فلسفیانہ سوالات کو غزل کا جامہ پہنانا،ان کے اسلوب کا اختصاص ہے۔

واقعہ کوئی نہ جنت میں ہوا میرے بعد
آسمانوں پہ خدا اکیلا ہے میرے بعد
جواز کوئی اگر میری بندگی کا نہیں
میں پوچھتا ہوں تجھے کیا ملا خدا ہو کر؟
دیکھ اب اپنے ہیولے کو فنا ہوتے ہوئے
توں نے بندوں سے لڑائی کی خدا ہوتے ہوئے

غزل فکری طور پر کبھی بے اساس نہیں رہی۔ وقت، خدا اور انسان کے مابین مکالمے، شکوے اور سوالات کلاسیکی اردو شعرا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن شہزؔاد نے جدید فکریات کو غزل میں بڑے معروضی اور تجرباتی انداز میں پیش کیا ہے۔

کس نے سایوں کو بدن دے دیا انسانوں کا
جڑ دیے کس نے چمکتے ہوئے تارے تہِ آب
دوری کو اپنا کر ہم نے کیا کھویا کیا پایا
آنکھ خلاؤں میں آوارہ جسم تھکن سے چور

جدید شعرا میں منفرد اسلوب سے متعارف ایک اہم نام جونؔ ایلیا کا ہے۔ جونؔ اسلوب کے نئے پن اور لہجے کی انفرادیت کی وجہ سے اپنے معاصر شعری حلقے پر کافی دیر تک چھائے رہے۔غزل کی رمزیت اور

ایمائیت میں جونؔ نے رجحان ساز شعری پیرائے اختراع کیے۔ان کی شاعری میں جدید تر انسانی شعور کا دائرہ اور اس کا نفسیاتی مواخذہ دیکھا جاسکتا ہے۔نیز عصری مسائل اور حالات کی روداد بھی جونؔ کی شاعری میں موجود ہے۔

تمہارا ہجر منا لوں اگر اجازت ہو
میں دل کسی سے لگا لوں اگر اجازت ہو

زمیں تو کچھ بھی نہیں آسماں تو کچھ بھی نہیں
اگر گماں نہ ہو درمیاں تو کچھ بھی نہیں

ہم سے ہماری جنبشِ لب کا حساب کیا
ہے شکر جبر اور شکایت بھی جبر ہے

جدا جدا رہو یارو جو عافیت ہے عزیز
کہ اختلاط کے جلسے بکھر گئے ہیں یہاں

اک شخص کر رہا ہے ابھی تک وفا کا ذکر
کاش اس زباں دراز کا منہ نوچ لے کوئی

اور تو کیا تھا بیچنے کے لیے
اپنی آنکھوں کے خواب بیچے ہیں

جدید غزل کے اسلوب میں علامت نگاری کا نیا رجحان سب سے زیادہ بحث طلب رہا ہے۔غزل رمز و ایما کا فن ہے اور علامت نگاری اس کی سرشت میں روز اول ہی سے داخل ہے۔ساغر و مینا، زہد و رندی، بادہ و جام، صحرا و دریا جیسے کئی الفاظ ہیں جو کلاسیکی غزل میں ایک خاص علامتی معنوں میں مستعمل رہے ہیں۔علامت غزل کا وہ وسیلہ رہا ہے، جس نے غزل کے دو مصرعوں کو کشادہ ظرفی عطا کی ہے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تہذیب بدلتی ہے اور نئی تہذیب اپنے ساتھ نئے حالات اور نئے مسائل لے کر آتی ہے جو نئے افکار کو جنم دیتے ہیں اور نئی فکری جہتوں کا احاطہ بنے بنائے اور رچے رچائے استعارات سے ممکن نہیں ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جدید عہد میں مروجہ استعارات اور تشبیہات اور علامات پر اکتفا نہیں کیا گیا۔

شعروادب میں فن، فکراوراسلوب میں تبدیلیاں واقع ہوئیں تو علامت کا ایک نیا سلسلہ بھی قائم ہوااورغزل گو شعرانے بھی نئے عہد کے نئے مسائل کے جذباتی اظہار کے لیے مروجہ علامتوں کے ساتھ ساتھ نئے دور کے الفاظ کو بطور علامت استعمال کرنا شروع کیا۔ چنانچہ سورج، چاند، روشنی، اندھیرا، شجر، شاخ، پتّا، فصیل، شہر، حصار، منڈیر، ہوا، پانی، کبوتر، فاختہ، شاہین، زنجیر، طناب جیسے کئی الفاظ بطور علامت کثرت سے استعمال ہونے لگے۔اس طرح سے غزل نے علامت کے زیور سے خود کو آراستہ کر کے معنی کے نئے ہفت خوان سر کرنے شروع کیے۔علامت نگاری کے اس نئے رجحان کی تخصیص کسی فرد یا گروہ تک محدود نہیں رہی بلکہ جدید غزل گویوں کی اکثریت نے علامتی غزل کے تجربات کیے۔

تیز تھی اتنی کہ سارا شہر خالی کر گئی
دیر تک بیٹھا رہا میں اس ہوا کے سامنے

منیرؔ

پابہ گل ہیں سب رہائی کی کرے تدبیر کون
دست بستہ شہر میں کھولے میری زنجیر کون

پروین شاکر

وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت
میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت

شکیب جلالیؔ

جدھر اندھیرا ہے تنہائی ہے اداسی ہے
سفر کی ہم نے وہی سمت کیوں مقرر کی

شہریارؔ

محبت خانۂ صیاد سے بھی ہو ہی جاتی ہے

قفس کو بھی کسی دن آشیاں کہنا ہی پڑتا ہے

کلیم عاجزؔ

یہ لوگ ٹوٹی ہوئی کشتیوں میں سوتے ہیں

میرے مکان سے دریا دکھائی دیتا ہے

احمد مشتاق

اتنا آساں نہیں فیصلۂ ترکِ سفر

پھر میری راہ میں دو چار شجر آ گئے ہیں

عرفان صدیقی

پتھر پہ مری صدا کا سایا
آئینہ دکھا رہا ہے مجھ کو

شہاب جعفری

لمبی سڑک پہ دور تلک کوئی بھی نہ تھا
پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا

محمد علوی

یہ دھوپ تو ہر رخ سے پریشان کرے گی
کیوں ڈھونڈ رہے ہو کسی دیوار کا سایا

اطہر نفیس

کشتی تیرا نصیب چمک دار کر دیا
اس پار کے تھپیڑوں نے اس پار کر دیا

راحتؔ اندوری

فاختہ کی مجبوری یہ بھی کہہ نہیں سکتی
کون سانپ رکھتا ہے اس کے آشیانے میں

بشیر بدرؔ

علامت نگاری کے اس نئے پن کے بڑھتے رجحان کے مثبت اور منفی دونوں پہلو دیکھے جا سکتے ہیں۔ جدید علامتی نظام کے حُسن کے ساتھ ساتھ یہ قباحت بھی جدید غزل میں داخل ہوئی کہ ایک طرف شعرا نے اس کے ذریعے معنی کے نئے امکانات تک رسائی حاصل کی اور دوسری طرف غزل میں اس کے ذریعے ابہام اور بے معنویت کی راہیں بھی کھل گئیں۔ ایسی علامات بھی منظرِ عام پر آنے لگیں جن کی تفہیم تک رسائی حاصل کرنا ناممکن معلوم ہونے لگا۔ ع ''سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا'' لیکن یہ رنگ برائے گفتن ہی دیکھنے کو ملتا ہے ورنہ حقیقت یہی ہے کہ جدید غزل نے نہ صرف نئی امیجری اور علامت کے نئے پن کے ساتھ غزل کی جمالیات میں ایک اضافی باب رقم کیا ہے بلکہ اپنے عہد اور اپنی تہذیب کی آواز بننے میں بھی کامیاب رہی ہے۔ بقول وزیر آغا:

> ''آج کا شاعر پرانی تشبیہوں، پامال استعاروں اور فرسودہ علامتوں سے مطمئن نہیں۔ نئے زمانے کی برق رفتاری نے خود اس کی ذات کے اندر ہیجان سا برپا کر کے اسے نئی قدروں کی تلاش پر اُکسایا ہے۔ اب وہ روایت کی سیدھی، پامال شاہراہ پر چلنا اس لیے پسند نہیں کرتا کہ زمانے کا نیا روپ زبان و بیان کے قدرے مختلف سانچوں کا طالب ہے۔ یہ سانچے وہ الفاظ، علامات اور حِسّی تصورات ہیں جو فرد نے خود اپنے لیے ماحول سے اخذ کیے ہیں؛ اور چونکہ ان کا نہایت گہرا تعلق ارد گرد کی دھرتی سے ہے اس لیے یقینی طور پر شاعری اپنی جنم بھومی سے قریب آ گئی ہے۔''[۱۳]

ہیئتی تجربات:

غزل نے اپنے سفر کے دوران زمانے کے ساتھ اپنے موضوع، فکر اور اسلوب کو نئے سانچوں میں ڈھالنا تو قبول کیا ہے لیکن ہیئت کے اعتبار سے جدید دور تک غزل میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوئی البتہ جدید دور میں نظم کی طرح غزل میں بھی ہیئت کی پابندیوں سے نجات پانے کے تجربات کیے گئے۔ مظہر امامؔ کے آزاد غزل کے تجربے سب سے پہلے منظر عام پر آئے، جنھیں بعد میں ظفرؔ اقبال اور کرامت علی کرامتؔ نے آگے بڑھانے کی بھرپور کوشش کی۔ آزاد غزل کے دونوں مصرعوں میں ارکانِ بحر کی آزادی حاصل ہوتی ہے یعنی

مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں۔اس کے علاوہ تمام اجزا پابند غزل ہی کی طرح ہوتے ہیں۔آزاد غزل کے علاوہ کاظم نائطی نے غزل نما کے تجربات کیے جنھیں فروغ دینے کی کوشش ظہیر غازی پوری اور ڈاکٹر حنیف ترین نے کی۔غزل نما کے دونوں مصرعے موزوں تو ہوتے ہیں لیکن تمام اشعار کے ارکان کا برابر ہونا لازی نہیں ہوتا ہے یعنی شعر چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں۔غزل نما میں بھی باقی تمام اجزا پابند غزل ہی کی طرح ہوتے ہیں۔اس کے علاوہ بشیر بدؔر کے نثری غزل کے تجربات بھی غزل کی ہیئت میں ایک تجدیدی سعی کا پتہ دیتے ہیں۔مثال کے طور پر آزاد غزل اور غزل نما کی چند نمونے ملاحظہ فرمائیں:

سب دعائیں ہو چکیں انجامِ درماں ہو چکا

اے چراغِ بے سحر! میرے لیے اک لمحۂ آخر تو لا

میں کہ اپنی بے اماں راتوں کا ہوں پروردگار

آ تجھے بھی آزمالوں اے خدا!

اے میری محبوب مٹی! میرے قدموں کو تقدس بخش دے

پاؤں میں چھالے لیے تجھ تک میں واپس آ گیا مظہر امام

☆......☆......☆

زندگی ہے یہی

علم وفن آگہی

ربط اخلاص کی بات اب کیا کریں

دوستی بھی نہ جب رہ سکی دوستی

غم انڈیلے جو قرطاس پر

لوگ سمجھے انھیں بھی خوشی

تپتے صحرا میں ہم آ گئے ہیں مگر

آگ اگلنے کو کیسے کہیں شاعری

شور وشرِ دشمنی ڈاکٹر حنیف ترین

لیکن ان تمام تجربات کو ابھی تک شرف قبولیت حاصل نہیں ہوسکی ہے۔ آنے والے وقت میں ہمارے نقاد اس کا فیصلہ خود کریں گے کہ انھیں غزل کی ارتقائی تاریخ میں جگہ ملنی چاہیے یا انھیں زوال کے زمرے میں رکھنا مناسب ہوگا۔

عروضی تجربات:

جدید غزل گو شعرا کے عروضی تجربات بھی اہل نقد کے نزدیک دل چسپی کا سامان رکھتے ہیں۔ یہ تجربات دو طرح کے ہیں: ایک تو یہ کہ ہمارے شعرا نے ہندی لحن و آہنگ کو وسیلہ بنا کر غزلیں کہی ہیں یعنی اردو عروض کے بجائے پنگل یا چھند شاستر کی طرف رجوع کیا ہے۔ دوم یہ کہ اردو کی مروّجہ بحروں میں سے غیر مستعمل یا قلیل الاستعمال بحروں میں شاندار غزلیں کہی گئی ہیں۔ جہاں تک اوّل الذکر کا تعلق ہے تو اردو عروض اور پنگل، چھند اگر چہ دونوں کا تعلق شعر کی موزونیت کو پرکھنے سے سروکار رکھتا ہے لیکن دونوں کا طریقۂ کار اور اصول وضوابطِ مختلف ہیں۔ اردو عروض عربی گرامر کے علمِ صرف سے مستعار ہے جب کی پنگل اور چھند کا تعلق ہندی سے ہے۔ شعر کی موزونیت کو پرکھنے کے لیے علمِ عروض میں بحور وضع کی گئی ہیں۔ ارکانِ بحر کو شعر کے حروف یا الفاظ کی مناسبت میں پرکھا جاتا ہے جب کہ پنگل شاستر یا چھند کا براہِ راست تعلق موسیقی سے ہے۔ چھندوں کے ماترے طبلے کی ٹھیکوں اور تالوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔

اردو غزل میں ہندی پنگل کے گنے چنے تجربات میرؔ کے وقت ہی سے دیکھے گئے ہیں اور بیسویں صدی میں ان تجربات کو شادؔ عظیم آبادی، فراقؔ گورکھپوری اور آثرؔ لکھنوی وغیرہ نے وسعت بخشی۔ جدید غزل میں ان تجربات کے حوالے سے ناصرؔ کاظمی اور منیر نیازیؔ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ناصرؔ کاظمی کے مجموعے پہلی بارش کی اکثر غزلیں ہندی ماتراؤں کے وزن پر پوری اترتی ہیں۔ مثال کے لیے پہلی بارش کی ابتدا کے چند شعر دیکھیں:

میں نے جب لکھنا سیکھا تھا
پہلے تیرا نام لکھا تھا
میں وہ اسمِ عظیم ہوں جس کو
جن و ملک نے سجدہ کیا تھا

پہلی بارش بھیجنے والے

میں تیرے درشن کا پیاسا تھا

ان اشعار کو اگر چہ بحر متقارب کے مزاحف ارکان میں ناپنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن ارکان کے ردوبدل کی نوبت آجاتی ہے اور یہی اشعار ہندی چھند کی ماتراؤں پر کھرے اترتے ہیں۔

مے نے ۲+۲	جب لک ۲+۲	نا سی ۲+۲	کا تا ۲+۲	۱۶ ماترائیں
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	
پہلے ۲+۲	تیرا ۲+۲	نام ۲+۱	لکا تا ۱+۲+۲	۱۶ ماترائیں
فعلن	فعلن	فاع	فعولن	

اس طرح یہ غزل کل ۳۲ ماتراؤں پر پوری اترتی ہے۔ ناصؔر کے بعد منیؔر نیازی بھی ہندی کے آہنگوں سے خوب آشنائی رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں بھی ماتراؤں کی کمی بیشی نہیں ملتی ہے۔ ناصؔر اور منیؔر کے بعد بھی جدید غزل کے کئی شعرا نے پنگل شاستر میں غزلوں کے کامیاب نمونے پیش کیے ہیں۔

ہندی پنگل کے علاوہ جدید غزل گو شعرا کے اردو عروض کے غیر مستعمل اوزان میں تجربات کافی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان تجربات کے ذریعے اُن اوزان کو فروغ ملا، جن کا وجود اردو عروض میں زحافات کی صورت میں موجود تو تھا لیکن ان اوزان کو بہت کم برتا گیا تھا یا کسی نے ان میں کوئی تجربہ نہیں کیا تھا۔ مثلاً اردو کی مفرد اور مرکب بحروں میں سالم اور مزاحف الارکان اوزان کے تجربات مثمّن اور مسدّس صورتوں میں کثرت سے دیکھے جاسکتے ہیں لیکن مربّع اور معشّر صورتوں میں شاذ ہیں۔ ناصؔر کے ہاں مربع اور معشر صورتوں میں بیشتر غزلیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثال کے لیے ناصؔر کی مشہور غزل کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں جس کا وزن بحرِ ہزج اشتر مقبوض مربع میں ہے۔

وزن: فاعلن، مفاعلن

غم ہے یا خوشی ہے تو

میری زندگی ہے تو
آفتوں کے دور میں
چین کی گھڑی ہے تو
ناصؔر اس دیار میں
کتنا اجنبی ہے تو

فاعلن	مفاعلن
غم ہِ یا	خشی ہِ تو
میرِ زن	دگی ہِ تو
آفتو	کِ دور مے
چین کی	گڑی ہِ تو
ناصِ رس	دیار مے
کت نَ اج	نبی ہِ تو

مربع بحور کے تجربات میں منیؔر نیازی نے بھی فکر سخن کر کے کامیاب تجربے پیش کیے ہیں۔ مثال کے لیے بحرِ کامل سالم مربع کی غزل ملاحظہ کیجیے:

وزن: متفاعلن، متفاعلن

کوئی داغ ہے میرے نام پر
کوئی سایہ میرے کلام پر
یہ پہاڑ ہے میرے سامنے
کہ کتاب منظرِ عام پر

جدید شعرا نے ایسے اوزان میں بھی تجربات کیے ہیں، جن کو اس لیے نظر انداز کیا جاتا رہا کہ ان میں شعر کی موزونیت کو برقرار رکھنے میں کوتاہی کے زیادہ امکانات رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ کلاسیکی شعرا کے معروف اوزان میں بھی اچھی غزلیں کہی گئی ہیں۔ اگر چہ یہاں بطورِ مثال صرف ایک دو شعرا پر اکتفا کرنا مجبوری تھا، تاہم یہ عروضی تجربات ایک یا دو شعرا تک محدود نہیں ہیں۔ ان تجربات میں جدید شعرا کی ایک طویل

فہرست ہے، جنھوں نے کوئی نہ کوئی عروضی تجربہ کر کے یہ ثابت کر دیا کہ طبع موزوں ہو تو غزل کو وزن کی پابندی سے آزاد کرنے کی ضرورت نہیں ہے؛ موزونیت جس طرح شعر کی پہچان ہے، اسی طرح غزل کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ غزل نے اپنے سفر کے دوران چار پانچ صدیوں کی تہذیبی روداد کو محفوظ کیا ہے۔ یہ وہ واحد صنف ہے جو اپنے وجود کو برقرار رکھتے ہوئے بھی ہر دور کے بدلتے ہوئے حالات کو برداشت کرنے کی متحمل رہی ہے۔ اس میں اتنی کشادہ ظرفی ہے کہ یہ زمانے کی رو میں بہتے طوفانوں کو اپنے وجود میں ضم کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس کے لیے موضوع کی قید ہے نہ اظہار کے لیے علامات اور استعارات کی کمی۔ یہ اپنا پیرہن بدلے بغیر ہر زمانے میں نئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ ہر زمانے میں جوان اور سدابہار رہی ہے۔ اسے زمانے کے سانچے میں ڈھالنے کے لیے فن سے آزاد کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس کا فن اس کی جمالیات کا ضامن ہے اور اس کی جمالیات کو نقصان پہنچانا شعر و ادب کے ایک عظیم سرمائے کو نقصان پہنچانے کے مترادف ہوگا۔

حوالاجات:

۱) پروفیسر سیدہ جعفر و پروفیسر گیان چند جین، تاریخِ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک، جلد پنجم، قومی کونسل برائے اردو زبان نئی دہلی، ۱۹۹۸ء، ص ۱۲۳

۲) وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، عفیف پرنٹرز دہلی، ۲۰۱۴، ص ۱۸۸

۳) فراق گورکھپوری، غزل کی ماہیت و ہیت، مشمولہ: فرمان فتح پوری، اردو شاعری کا فنی ارتقا، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۱۹۹۴، ص ۱۸

۴) فرمان فتح پوری، غزل، نعت اور مثنوی، الوقار پبلی کیشنز لاہور، ص ۱۱

۵) مسعود حسین خان، غزل کا فن مشمولہ: فرمان فتح پوری، اردو شاعری کا فنی ارتقا، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۱۹۹۴، ص ۸۲

۶) گیان چند، ادبی اصناف، گجرات اردو اکیڈمی، ستمبر ۱۹۸۹ء، ص ۳۴

۷) ایضاً، ص ۳۶

۸) الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۶ء، ص ۲۲۴

۹) ایضاً، ص ۲۲۶

۱۰) شبلی نعمانی، موازنہ انیس و دبیر، لالہ رام نارائن لعل بک سیلر الہ آباد، ۱۹۳۶، ص ۴۹

۱۱) رشید احمد صدیقی، جدید غزل، سرسید بک ڈپو علی گڑھ، ۱۹۷۴ء، ص ۱۳

۱۲) وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، عفیف پرنٹرز دہلی، ۲۰۱۴، ص ۲۴۱

۱۳) ایضاً، ص ۲۷۰

باب سوم
بشیر بدؔر کے تغزل کی انفرادیت

بشیر بدؔر کا میدانِ سخن غزل ہے۔ غزل کی طبع آزمائی میں انھوں نے زندگی کے تقریباً ساٹھ برس صرف کیے۔ بیسویں صدی کا نصف آخر اور اکیسویں صدی کی پہلی دہائی ان کی غزل گوئی کو محیطہے۔ ان ساٹھ برسوں میں ان کی شاعری کا عروج اور اصلی مقبولیت کا زمانہ بیسویں صدی کا ربع آخر کو کہا جا سکتا ہے کیوں کہ اسی دور میں بدؔر نے اپنے کیریر کا بیش بہا کلام پیش کیا اور اسی دور میں دنیائے غزل میں وہ اپنی پہچان قائم کرنے میں کامیاب ہوئے۔ یہ دور، جدیدیت کا دور بھی کہلاتا ہے اور اسی دور میں مابعد جدیدیت کا شعروادب بھی تخلیق ہوا۔ یوں تو بیسویں صدی کی تمام شاعری کو جدید ہی کہا جا سکتا ہے اور یہ بھی عیاں ہے کہ جدید شاعری کا باقاعدہ چلن آزاؔد اور حالؔی کی کاوشوں سے انیسویں صدی کے آخری زمانے میں شروع ہو چکا تھا۔ اس لحاظ سے بیسویں صدی کی تمام شاعری جدید ہی ہے لیکن جدیدیت نے ایک رجحان کی شکل میں ۱۹۶۰ء کے زمانے میں شعروادب میں اپنے اثرات جس طرح مرتب کرنا شروع کیے وہ بھی کسی سے مخفی نہیں ہے۔ جدیدیت نے اگر چہ کسی تحریک یا اِزم کی طرح شعروادب سے کسی مستقل لائحہ عمل کا مطالبہ نہیں کیا تاہم اس رجحان نے شعروادب پر اپنے اثرات شدت سے مرتب کیے۔ اگر چہ اس رجحان کا چرچہ چند دہائیوں ہی میں ختم ہوا لیکن نئے زمانے کی تمام شاعری کو جدید شاعری ہی کہا گیا۔ آج جدید شاعری کا وہ محدود مفہوم نہیں ہے جو ساٹھ اور ستر کی دہائی میں جدیدیت کے رجحان سے متعین ہوا تھا۔ اب تمام جدید شاعری کو اور اسی طرح جدید غزل کو بھی ایک وسیع تناظر میں دیکھا جاتا ہے۔ اب وہ تمام شاعری جدید شاعری ہے جو نئے زمانے میں تخلیق ہو رہی ہے۔ اس کا فکری کینوس جدید زمانے ہی کی طرح کافی وسیع ہے۔ اس کے اپنے ''آسمان'' اور اپنی کہکشائیں ہیں۔

کسی بھی جدید شاعر کی انفرادیت کو اپنے معاصرین میں کیسے تلاش کیا جائے؟ جب کہ تمام ہی شعرا کسی نہ کسی درجے میں جدید ہی ہوتے ہیں۔ بدر کی انفرادیت اگر یہ ہے کہ وہ جدید شاعر ہیں تو ان کے معاصرین جن میں احمد فرازؔ، جوؔن ایلیا، ظفر اقبال، شہریار، گلزاؔر، ندا فاضلی، پروین شاکر اور راحتؔ اندوری خاص طور سے قابل ذکر ہیں، سبھی جدید ہی تو ہیں۔ یہ تمام شعرا بھی جدید فکر کے متحمل ہیں، ان کی شاعری میں

بھی نیا پن ہے اور یہ تمام شعرا بھی اپنی غزل کو نئے تقاضوں کا متحمل بنانے کے لیے نئے استعارے اور نئی علامات کا سہارا لیتے نظر آتے ہیں لہٰذا دیکھنا یہ ہوگا کہ بشیر بدؔر کن فکری یا فنی محاسن کی وجہ سے اپنے معاصرین میں انفرادیت رکھتے ہیں؟ اس تعلق سے ہم ان کی انفرادیت کو ان کے تغزل میں تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں۔اس لیے کہ ان کے تغزل کا نیا رنگ ہی ان کو اپنے معاصرین میں انفرادی حیثیت عطا کرتا ہے۔

بشیر بدؔر کے تغزل کی انفرادیت کو سمجھنے سے قبل ضروری ہے کہ غزل میں تغزل کا مفہوم اور اس کی اہمیت پر قدرے تفصیل سے بات کی جائے۔تغزل غزل ہی کی قبیل کا لفظ ہے،جس کے معنی غزل کہنا یا غزل کا رنگ پیدا کرنے کے ہیں۔تغزل کو شعر کی روح بھی کہا جاتا ہے لیکن یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ تغزل صرف غزل کے لیے مختص نہیں ہے اور نہ ہی تغزل صرف غزل کے شعر کی روح ہے۔اکثر شعرا نے نظم میں ایسے اشعار کہے ہیں جن میں تغزل کا رنگ پایا جاتا ہے،ایسے ہی اشعار کے لیے کہا جاتا ہے کہ نظم کے یہ اشعار غزل کا سا حسن رکھتے ہیں۔ایک بات تو یقینی طور سے کہی جاسکتی ہے کہ غزل میں تغزل کی بے پناہ اہمیت ہے۔غزل اگر تغزل کے وصف سے خالی ہو تو اسے حقیقی معنوں میں غزل نہیں کہا جاسکتا۔تغزل کیا شے ہے اور اس کی تعریف کیا ہے؟اس کے لیے ضروری ہے کہ اساتذۂ فن اور محققین کی آرا کو ملحوظِ نظر رکھا جائے۔

شبلی نعمانی:

”تغزل سے یہ مراد ہے کہ عشق و عاشقی کے مضامین مؤثر الفاظ میں ادا کیے جائیں۔“[1]

دراصل شبلی نے جس طرح شعر اور شعری محاسن پر مدلّل اور مفصّل بات کی ہے،اس انداز سے تغزل پر کوئی تفصیلی بحث نہیں کی ہے۔اس تعریف سے یہ ہرگز مراد نہیں کہ تغزل صرف عشق و عاشقی کے مضامین کے لیے مختص ہے۔دراصل عشق و عاشقی کا مضمون روزِ اوّل سے غزل کا محبوب موضوع رہا ہے اور غزل کے پیرایۂ بیان میں موضوعِ عشق کو اوّلیت حاصل رہی ہے۔شبلی کی اس تعریف کا خلاصہ یہ ہے کہ مضامین مؤثر الفاظ میں اس طرح ادا کیے جائیں کہ عشق کی فضا قائم رہے یعنی شبلی کے نزدیک مؤثر انداز بیاں تغزل ہے۔شبلی نے شعر کے لیے جن دو خوبیوں کا ہونا ناگزیر بتایا ہے وہ ہیں محاکات (یعنی شاعرانہ مصوری) اور تخیل لیکن یہ محض دو لفظ نہیں ہیں ان کی تشریح و توضیح شعرالعجم کی چوتھی جلد میں تقریباً پچاس صفحات میں انھوں نے درج کی

ہے۔خلاصۂ کلام یہ کہ شبلی کے نزدیک تغزل پیدا کرنے کے لیے محاکات اور تخیُّل کی بھی ضرورت ہے۔اسی طرح تغزل پر بات کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

''تغزل دراصل بیان کی اس دل آسا، خیال انگیز اور دردمندانہ کیفیت کا نام ہے جو جذبات اور درد و شوق کے امتزاج سے پیدا ہوتی ہے۔اس کا پیرایۂ بیان رمزی اور ایمائی ہوتا ہے۔''[۲]

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی:

''شعر کے عام اوصاف کے علاوہ غزل کے شعر میں بعض خاص عناصر بھی ہوتے ہیں مثلاً نفاست و نزاکت، نکتہ سنجی، رمز و ایما، تعمیم، گداز، بے ساختگی اور جذبے کا سوز و گداز۔۔۔ان عناصر کے مجموعے کو تغزل کہا جاتا ہے۔''[۳]

ڈاکٹر ظہیر رحمتی:

''تغزل شعر کی وہ خاصیت ہے جو معاملاتِ حسن و عشق کے پیرائے میں گہرے دلی جذبات کو گداز موسیقی کے ساتھ حل کر کے لفظوں میں نرم آہنگ اور شعر میں جذباتی اثر آفرینی پیدا کرتی ہے۔''[۴]

اگر چہ تغزل کی کسی حتمی تعریف کا تعین مشکل ہے لیکن ایک بات متفق علیہ ہے کہ تغزل غزل کی روح ہے۔جس طرح کسی جاندار میں جسم کی تعریف کرنا آسان ہے اور روح کی تعریف مشکل ہے اسی طرح شعر کے ظاہری خدوخال کی تعریف کرنا آسان ہے اور اس میں پائے جانے والے تغزل کی تعریف کرنا مشکل ہے۔یہاں اتنی بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ شعر کی جمالیات جس لفظی و معنوی حُسن میں پوشیدہ ہے، وہی حُسن شعر کا تغزل ہے۔وزن اور قافیہ جو کہ شعر کے لازمی اجزا ہیں، ان کے التزام کے باوجود بھی اگر شعر لفظی و معنوی حُسن سے عاری ہو تو شعر کو بے جان اور بے روح تصور کیا جاتا ہے۔ڈاکٹر ظہیر رحمتی نے تغزل کی تعریف کرنے کے بعد تغزل کے چند اجزا کی بھی نشاندہی کی ہے، جن سے تغزل کو بآسانی سمجھا جاسکتا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''۔۔۔اس طرح سے تغزل کے چند اجزا قرار پاتے ہیں۔۱۔عشق و محبت کا پیرایۂ بیان۲۔گدازی سوز یا معتدل نشاطی کیفیت۔۳۔ایسی موسیقی و روانی جو سب کے

لیے مسحور کن ہو۔۴۔ملائم لہجہ میں ایسا انداز بیان جس سے عشق کی محویت اور
سرشاری ظاہر ہوتی ہے (۵) داخلی کیفیت (۶) اختصار و اجمال (۷) رمزیت و
کنایت (۸) مشاہدے سے زیادہ حُسن احساس و حُسن ادا۔‘‘۵؎

مذکورہ بالا تمام تعریفوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہیکہ قافیہ اور وزن سے شعر کا ظاہری حلیہ تیار ہوتا ہے اور تغزل سے اس میں روح آتی ہے۔ہماری نظروں سیا کثر ایسے اشعار گزرتے ہیں، جن میں موزونیت اور قافیہ پیمائی تو ہوتی ہے لیکن پھر بھی وہ نہ جاذبِ نظر ہوتے ہیں اور نہ ہمارے قلب و ذہن پر کوئی اثر مرتب کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔بقولِ شاعر

چاہیے رنگِ تغزل بھی شاعری میں پیارے
شاعری نام نہیں قافیہ پیمائی کا

اساتذۂ فن نے شعر کے فن پر مدلل گفتگو کی ہے البتہ تغزل کی کسی ایک سطر میں کوئی حتمی تعریف کرنا ابھی ممکن نہیں ہو سکا ہے۔یہ کہا جا سکتا ہے کہ تغزل سے شعر کو تاثیر عطا ہوتی ہے اور یہ تاثیر درد کی ہو یا انبساط کی اگر شعر میں موجود نہیں ہے تو شعر محض قافیہ پیمائی کا آرٹ رہ جاتا ہے۔میرؔ اور غالبؔ کے تغزل سے کون واقف نہیں۔آج کل اکثر لوگ یہ گلہ کرتے نظر آتے ہیں کہ تغزل کا زمانہ رخصت ہوا جو درست نہیں ہے۔مثلاً بے نظیر وارثی کا ایک شعر ہے

زندہ تھا نامِ تغزل اسد و میر کے ساتھ
دفن یہ فن بھی ہوا اگلے مشاہیر کے ساتھ

یہ بات اس حد تک درست مانی جا سکتی ہے کہ غالبؔ اور میرؔ کا رنگِ تغزل ان کے ساتھ ہی رخصت ہوا۔اگر چہ غالبؔ اور میرؔ کے اسلوب کی پیروی اور نقل کئی شعرا نے کی لیکن نقل میں اصل کا رنگ کہاں ممکن ہے البتہ تغزل شاعری میں تاہنوز باقی ہے۔تغزل باقی ہے تو شاعری باقی ہے۔تغزل کی اہمیت سبھی تسلیم کرتے ہیں لیکن ہم تغزل کا دائرہ کیسے طے کریں؟ کسی کلام کے تغزل کا احاطہ کیسے کریں؟ اس کے لیے شعر کی ان خوبیوں کا احاطہ کیا جا سکتا ہے، جنھیں شعر کا تغزل تصور کیا جائے۔اساتذہ نے شعر کی جن خوبیوں کا ذکر کیا ہے ان کو مدِ نظر رکھ کر یہ طے کرنا زیادہ مشکل نہیں ہے۔محققین کی محولا بالا تعریفوں اور اساتذۂ فن کے مباحث سے استنباط کر کے یہ کہا جا سکتا ہے کہ تغزل میں شعر کی جمالیات کی وہ تمام ظاہری و باطنی خوبیاں شامل ہیں جو وزن اور قافیہ

کے علاوہ شعر میں ناگزیر ہوتی ہیں یعنی تخیل، مصوری، دردوسوز، فصاحت و بلاغت، سادگی وصفائی، الفاظ کی بندش، بیان کی جدت، ترنم ونغمگی وغیرہ۔ آخر میں یہ بھی دیکھتے چلیں کہ بشیر بدؔر بذاتِ خود تغزل کے بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں:

''غزل میں تغزل نہ رہے تو وہ ایسا بدن ہے جس میں روح نہیں، روح نظر تو آتی نہیں لیکن وہی زندگی ہے۔ اس لیے تغزل کی کوئی آخری اور جامد تعریف تو نہیں ہوسکتی لیکن تغزل کے بغیر غزل مردہ اور بے روح ہے۔ اس تغزل کی کچھ خوبیاں میرے نزدیک شائستگی، خوب صورت منظروں میں انسانی روح کی نغمگی، شہری دوڑ دھوپ اور مشینوں کی لاتعلقی میں انسانی روح کی بے کراں صدا ہے۔''[٦]

اب یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ بشیر بدؔر کے رنگِ تغزل کو ان کے کلام کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے سمجھتے چلیں۔ بشیر بدؔر کی تمام شاعری میں تین نمایاں تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں، جن کی بنا پر ان کی شاعری کو تین خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ان کی شاعری کا پہلا رنگ ان کے ابتدائی کلام میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اگر چہ بعض کلام شائع ہونے سے رہ گیا ہے لیکن اس کا بیشتر حصہ ان کے پہلے مجموعے اکائی میں موجود ہے۔ اس دور میں بدؔر کے قلب وذہن پر تقسیمِ ملک اور فسادات سے پیدا شدہ اثرات کا غلبہ تھا اور اس کے علاوہ ذاتی زندگی میں بدؔر جن نشیب وفراز سے گزر رہے تھے، اس کے اثرات بھی ان کے ابتدائی کلام میں دیکھے جاسکتے ہیں لیکن اس مایوسی اور بے چینی کی فضا کو بدؔر نے ایک رومانی رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کیہے۔ ان کے بالکل ابتدائی زمانے کی ایک غزل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

اپنی کھوئی ہوئی جنتیں پاگئے زیست کے راستے بھولتے بھولتے
موت کی وادیوں میں کہیں کھوگئے تیری آواز کو ڈھونڈتے ڈھونڈتے
مست و سرشار تھے کوئی ٹھوکر لگی آسماں سے زمیں پر یوں ہم آگئے
شاخ سے پھول جیسے کوئی گر پڑے رقصِ آواز پر جھومتے جھومتے
کوئی پتھر نہیں ہوں کہ جس شکل میں مجھ کو چاہو بنایا بگاڑا کرو
بھول جانے کی کوشش تو کی تھی مگر یاد تم آگئے بھولتے بھولتے

بدؔر کے ابتدائی کلام میں جدیدیت کے اثرات واضح نہیں ہیں البتہ تہذیبوں کی شکست وریخت میں

جو قدروں کی پامالی ہو رہی تھی، اس کا نوحہ کرتے نظر آتے ہیں اور اس ہنگامے کے بیچوں بیچ جو قدریں دم توڑتے توڑتے بچ جاتی ہیں وہ بدرؔ کے کلام میں ایک امید بن کر ظاہر ہوتی ہیں البتہ اظہار کی جدت اور نیا پن ان کے پہلے مجموعے ''اکائی'' میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔

رات پریاں فرشتے ہمارے بدن مانگ کر برف میں جل رہے تھے مگر
کچھ شبیہیں ، کتابوں کے بجھتے دیے کاغذی مقبروں میں جلاتی رہیں
سارے دن کی تپی ساحلی ریت پر دو تڑپتی ہوئی مچھلیاں سو گئیں
اپنے ملنے کی وہ آخری شام تھی لہریں آتی رہیں لہریں جاتی رہیں
اک دریچے میں دو آنسوؤں کا سفر رات کے راستوں کی طرح کھو گیا
نرم مٹی میں گرتی ہوئی پتیاں سونے والوں کو چادر اڑھاتی رہیں

بشیر بدرؔ کی شاعری کا دوسرا دور امیج سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں ان پر جدیدیت کے اثرات غالب نظر آتے ہیں۔ اس میں موجود شاعری امیجری کے وصف سے بھری ہوئی ہے کہا جا سکتا ہے کہ یہ مجموعہ بھی اسم بامسمیٰ ہے۔ اس میں امیجری کا ایسا نیا اور اچھوتا رنگ دیکھنے کو ملتا ہے جو بدرؔ کی شاعر کو اپنے معاصرین سے نمایاں رکھتا ہے۔ اگر چہ اس میں دو رائے نہیں کہ غزل امیجری کے اس نئے پن سے بدرؔ سے پہلے ہی آشنا ہو چکی تھی لیکن بدرؔ کی امیجری اتنی مختلف اور منفرد ہے کہ اس کے توسط سے بشیر بدرؔ جدید شاعری میں ایک منفرد نام کے ساتھ جگہ بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر امیج کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

اپنی اداس دھوپ تو گھر گھر چلی گئی
یہ روشنی لکیر کے باہر چلی گئی
کب تک جھلستی ریت پر چلتی تمہارے ساتھ
دریا کی موج دریا کے اندر چلی گئی
لہروں نے گھیر رکھا تھا سارے مکان کو
مچھلی کدھر سے کمرے کے اندر چلی گئی
ریت میں آگ دفن ہے شاید
منجمد مچھلیاں پگھلنے لگیں
پھر یہ گلزار ہونہ جائے کہیں

آگ میں تتلیاں چمکنے لگیں
بحری قزاق ہوگئے بوڑھے
بے خطر کشتیاں گزرنے لگیں

بشیر بدؔر کی انفرادیت اگر چہ ان کے امیجری کے نئے نظام اور اسلوب کے نئے پن میں مضمر ہے اور امیج کی اشاعت کے ساتھ ہی بدؔر اپنی امتیازی حیثیت قائم کرنے میں ایک طرح سے کامیاب نظر آتے ہیں لیکن ان کی شاعری کا تیسرا موڑ بے حد اہمیت رکھتا ہے۔ یہ موڑ آمد کی اشاعت سے شروع ہوتا ہے اور بعد کے سبھی مجموعوں میں یہی رنگ دیکھنے کو ملتا ہے۔ آمد سے قبل بدؔر اردو شاعری اور ہم عصروں میں جگہ بنانے کے لیے کوشاں تھے لیکن آمد کی اشاعت کے بعد ان کی انفرادیت کو اردو دنیا نے تسلیم کرلیا۔ ڈاکٹر محمد حسن جیسے سربرآوردہ ناقد بھی یہ کہنے پر مجبور ہوگئے کہ ''غزل گو کی حیثیت سے بشیر بدؔر کی شاعری پر ایمان نہ لانا کفر ہے۔''

دراصل آمد کی اشاعت پر یہ بات سامنے آئی کہ بدؔر نے اردو غزل کو اپنے شاندار ماضی سے جوڑے رکھا ہے۔ جدیدیت کے زیرِ اثر روایت سے بغاوت یا یکسر انحراف کرنے کی اردو شعرا میں ایک فضا قائم ہو چکی تھی۔ شعرا نہ صرف بندھی ٹکی اور فرسودہ روایات سے منہ موڑ رہے تھے بلکہ اکثر شعرا کلاسیکیت کے اُس خوب صورت اور دل عزیز روپ کو بھی خاطر میں لانا اپنی توہین سمجھ رہے تھے جسے غزل سے منقطع کرنے پر غزل محض ہزل رہ جاتی ہے۔ آمد کی اشاعت سے بدؔر کے تعلق سے یہ بات اظہر من الشّمس ہوئی کہ بدؔر نے غزل کا رشتہ اپنے خوبصورت ماضی سے استوار کر رکھا ہے۔ بدؔر غزل کی کلاسیکی روایت سے خوبصورت موتی اٹھا اٹھا کر لائے اور انھیں جدیدیت کی نئی ڈوری میں اس طرح پرودنے کی کوشش کی کہ ان کی غزل پرانے اور نئے موتیوں کی ایک چمکتی لڑی بن گئی۔ اس دور میں غزل کے فارم اور ہیئت کو بھی بدلنے کے تجربات ہو رہے تھے اور بدؔر نے بھی نثری غزل کے تجربے کرنے کی کوشش کی لیکن اصل بات یہ تھی کہ جدید غزل کہنا یا غزل کو جدیدیت کے رنگ میں رنگنا کوئی فارم کی جدت یا ہیئت کی جدت میں مضمر نہیں تھا بلکہ جدید شاعری فکر و نظر اور اسلوب و بیان کی جدت کا تقاضہ کر رہی تھی۔ اس وجہ سے غزل اب محض روایتی فکر و نظر کے ساتھ قدم نہیں بڑھا سکتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ بقول قمر رئیس:

''ساتویں دہے میں جدیدیت کے پہلے بڑے حملے میں اردو کے نوجوان
شاعروں اور ادیبوں کی اکثریت ایسی تھی جو مقاومت نہ کرسکی۔ کچھ تو شہید ہوگئے
اور کچھ مجروحین کی صف میں دیکھے گئے۔''ےے

جدید نظم میں یہ آسانی رہی کہ ہیئت اور فارم کی آزادی یا جدت میں جو لوگ سخن گستر ہوئے وہ مقاومت کر پائے لیکن غزل کا معاملہ زیادہ مشکل تھا، اس لیے کہ غزل ہیئت اور فارم میں کبھی آزاد نہ ہوسکی لہٰذا فارم کو بدلے بغیر غزل کو جدیدیت سے آشنا کرانا غزل گو کے لیے بڑا کٹھن مرحلہ تھا۔ خلاصۂ کلام یہ کہ جدیدیت میں نظم کے بالمقابل غزل میں تخلیقی عمل زیادہ دشوار اور صبر آزما تھا۔ اگرچہ نئے تخلیق کاروں میں نئے تخلیقی پن کا ہونا عین فطری بات تھی لیکن غزل میں ایک مشکل یہ بھی تھی کہ یہ فکری سطح پر بھی اپنی خوبصورت روایت سے کلی انحراف کرنے کو تیار نہیں تھی اور نہ محض روایت کی لکیر پر چلتے رہنے پر آمادہ تھی۔ بدؔر کا مجموعہ آمد جب ۱۹۹۳ء میں منظر عام پر آیا تو اس کو ادبی حلقوں میں بے حد پذیرائی اسی لیے ملی کہ اس میں روایت اور درایت کا حسین امتزاج تھا۔ آمد کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

یہ ایک پیڑ ہے آ اس سے مل کے رو لیں ہم — یہاں سے تیرے میرے راستے بدلتے ہیں
یارو نئے موسم نے یہ احسان کیے ہیں — اب یاد مجھے درد پرانے نہیں آتے
سنسان راستوں سے سواری نہ آئے گی — اب دھول سے اٹی ہوئی لاری نہ آئے گی
پہچان اپنی ہم نے مٹائی ہے اس طرح — بچوں میں کوئی بات ہماری نہ آئے گی
پتھر کے جگر والو غم میں وہ روانی ہے — خود راہ بنا لے گا بہتا ہوا پانی ہے
نہیں ہے میرے مقدر میں روشنی نہ سہی — یہ کھڑکی کھول دو ذرا صبح کی ہوا ہی لگے
حسیں تو اور بھی ہیں پر کہاں کوئی تجھ سا — جو دل جلائے پھر بھی دل ربا ہی لگے

اسلوب کی تازگی اور نئے پن کی وجہ سے بدؔر کے ہاں کوئی بھی موضوع کبھی کھٹکتا نہیں ہے۔ جس زمانے میں جدیدیت ادب کو یک طرفہ لے جارہی تھی بدؔر فکر و اسلوب کی تازگی سے شاعری کو نیا پن عطا کررہے تھے۔ ڈاکٹر شارب ردولوی نے بدؔر کی اس خصوصیت کو یوں سراہا ہے:

''جدیدیت بیشتر لوگوں کے یہاں Adopted رجحان تھا۔ زبان کے مروجہ
اصولوں سے انحراف اور مخصوص لفظیات کا استعمال مایوسی، ناکامی، شکست اور

تنہائی کی فضا کی تکرار اس کی شناخت تھی۔ بشیر بدؔر بھی اسی کارواں میں شامل
تھے۔ ان کے یہاں خیال و اظہار میں جو تازگی اور نیا پن تھا اس نے انھیں وہاں
بھی نمایاں رکھا اور شاید یہیں سے ان کی شاعری کا ایک نیا سفر شروع ہوا۔''۸

بدؔر کی ابتدائی غزلوں میں عشق و رومان کی گہری چھاپ نظر آتی ہے اور روایتی غزل کی طرح محبوب سے کلام ہوتا ہے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ غمِ جاناں کی جگہ غمِ دوراں لے لیتا ہے، محبوب کا زور رفتہ رفتہ کم ہوتا چلا جاتا ہے اور اس کی جگہ نئے زمانے کے نئے مسائل اور عصری میلانات لینے لگتے ہیں۔ زمانی اعتبار سے بدؔر کے کلام کا مطالعہ کریں تو محبوب کا ذکر بتدریج کم ہوتا ہوا کم نظر آتا ہے، جس سے بآسانی یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ بدؔر اُسی کیفیت سے گزرے ہیں، جس کا بہترین اظہار فیضؔ نے اپنی نظم ''مجھ سے پہلی سی محبت میری محبوب نہ مانگ'' میں کیا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ محبوب سے خطاب کم ہونے کے باوجود عشق کی کیفیت ہر غزل میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ابھی تک ہم نے جو اشعار بطور مثال درج کیے ہیں ان کو دیکھ کر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ بدؔر کے ہاں کوئی بھی خیال جذبۂ عشق میں گھل کر ہی غزل میں داخل ہوتا ہے اور اس وصف سے اشعار میں تغزل کا رنگ پیدا ہوتا ہے۔

بدؔر کی غزل گوئی کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے غزل کو شاہانہ اور فارسی آمیز زبان سے پاک رکھا اور اس کی جگہ عوامی اور عام بول چال کی زبان کو بروئے کار لانے کی سعی کی۔ یہ وصف ان کی شاعری میں اتنا نمایاں ہے کہ بعض بے حد مقبول اشعار سرتاپا اسی رنگ میں رنگے ہوئے دکھائی دیتے ہیں:

کبھی یوں بھی آ میری آنکھ میں کہ میری نظر کو خبر نہ ہو
مجھے ایک رات نواز دے مگر اس کے بعد سحر نہ ہو
کبھی دن کی دھوپ میں جھوم کے کبھی شب کے پھول کو چوم کے
یوں ہی ساتھ ساتھ چلیں سدا کبھی ختم اپنا سفر نہ ہو

اس شعر کو بغور دیکھ لیں دھوپ میں جھومنا، پھول کو چومنا، محبوب کا آنکھ میں آنا جیسے عوامی محاوروں پر شعر مشتمل ہے اور اس پوری غزل میں عام محاوروں کو نہایت ہی فصاحت کے ساتھ، رومانی فضا قائم کرتے ہوئے مکمل کیا گیا ہے۔ یہ معاملہ صرف ایک غزل یا چند اشعار کا نہیں ہے بلکہ بدؔر کے کلام کی اکثریت کا یہی حال ہے کہ عام بول چال کی زبان میں تغزل پیدا کیا گیا ہے۔ ایک اور اہم بات یہ بھی ہے کہ بدؔر محبت کے

جذبات کو اپنی تخلیقی اپج سے ایک نیا رنگ عطا کرتے ہیں۔ محبت کے وہی خیالات اور احساسات جو غزل میں صدیوں سے ادا کیے جاتے رہے ہیں بدؔر کے ہاں ایک منفرد اظہار کے طور سے پائے جاتے ہیں:

وقتِ رخصت کہیں تارے کہیں جگنو آئے
ہار پہنانے مجھے پھول سے بازو آئے
بس گئی ہے میرے احساس میں یہ کیسی مہک
کوئی خوشبو میں لگاؤں تری خوشبو آئے
اس نے چھو کر مجھے پتھر سے پھر انسان کیا
مدتوں بعد مری آنکھوں میں آنسو آئے

بدؔر کو یہ دعویٰ رہا ہے کہ وہ غزل کو Spoken Language میں کہنا پسند کرتے ہیں اور وہ اس دعوے میں کھرے بھی اترتے نظر آتے ہیں۔ اکثر ناقدین ان کے اس تجربے کو داد دیتے نظر آتے ہیں اور بدؔر کی کامیابی کا راز اسی خصوصیت میں مضمر بتاتے ہیں۔ اس تعلق سے یہاں ڈاکٹر شارب ردولوی کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''بشیر بدؔر کی کامیابی اور مقبولیت کا یہی راز ہے کہ وہ تمام جذبات کو عوامی زبان میں بڑی سادگی کے ساتھ ادا کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں کسی طرح کا کوئی تصنع یا بناوٹ نہیں ہے۔ ان کے اشعار کو پڑھ کر اپنے گاؤں اور قصبات کی سوندھی مٹی اور بھینی بھینی خوشبو کا احساس ہوتا ہے۔ خدا کرے یہ خوشبو یوں ہی بڑھتی اور پھیلتی رہے۔''[9]

گفتگو کی زبان کو غزل میں ڈھالتے ہوئے بشیر بدؔر کو ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہوا کہ ان کے کلام میں تصنع اور بناوٹ کی جگہ سادگی اور سلاست نے لے لی۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ان کے کلام میں بے ساختگی، برجستگی اور بے تکلفانہ اظہار کی خصوصیت بھی پیدا ہوئی جو ان کے یہاں اپنے معاصرین میں سب سے نمایاں نظر آتی ہے۔ بے ساختہ، برجستہ اور بے تکلفانہ کہا ہوا کلام اگر شعریت اور تغزل کی خصوصیت سے پُر ہو تو یہ اس قدر پرکشش ہوتا ہے کہ قاری کو اپنا گرویدا بنالیتا ہے لیکن یہ کلام پڑھنے اور سننے میں جتنا صاف اور سادہ لگتا ہے کہنے میں اتنا ہی دشوار ہوتا ہے۔ جب جب شعرا پر ایسے اشعار کی آمد ہوتی ہے تو عام اور سطحی مضمون میں بھی غیر

معمولی کشش اور فن کاری جھلکتی دکھائی دیتی ہے۔ مومؔن کے جس ایک شعر پر غالبؔ اپنا دیوان نچھاور کرنے کی بات کرتے ہیں، اس میں بھی یہی خصوصیت موجود تھی۔ بدؔر کے کئی اشعار اس خوبی سے متصف ہو کر بے پناہ شہرت و مقبولیت حاصل کر چکے ہیں۔

اجالے اپنی یادوں کے ہمارے ساتھ رہنے دو ۔۔۔ نہ جانے کس گلی میں زندگی کی شام ہو جائے

کوئی ہاتھ بھی نہ ملائے گا جو گلے ملو گے تپاک سے ۔۔۔ یہ نئے مزاج کا شہر ہے ذرا فاصلوں سے ملا کرو

بڑے لوگوں سے ملنے میں ہمیشہ فاصلہ رکھنا ۔۔۔ جہاں دریا سمندر سے ملا، دریا نہیں رہتا

پتھر مجھے کہتا ہے میرا چاہنے والا ۔۔۔ میں موم ہوں اس نے مجھے چھو کر نہیں دیکھا

خدا ایسے احساس کا نام ہے ۔۔۔ رہے سامنے اور دکھائی نہ دے

مخالفت سے میری شخصیت سنورتی ہے ۔۔۔ میں دشمنوں کا بڑا احترام کرتا ہوں

اگر یہ خصوصیت چند اشعار تک محدود ہوتی تو اس باب میں اس خصوصیت پر کلام کا جواز نہیں بنتا لیکن بدؔر کے ہاں یہ خصوصیت اتنی رچی بسی ہوئی ہے کہ بعض مقامات پر پوری کی پوری غزل اسی خصوصیت سے متصف ہوتی ہے۔ آمد کی ایک پوری غزل ملاحظہ فرمائیں:

مسافر کے رستے بدلتے رہے ۔۔۔ مقدر میں چلنا تھا چلتے رہے

مرے راستوں میں اجالا رہا ۔۔۔ دیے اس کی آنکھوں میں جلتے رہے

کوئی پھول سا ہاتھ کاندھوں پہ تھا ۔۔۔ مرے پاؤں شعلوں پہ چلتے رہے

سنا ہے انھیں بھی ہوا لگ گئی ۔۔۔ ہواؤں کے جو رخ بدلتے رہے

وہ کیا تھا جسے ہم نے ٹھکرا دیا ۔۔۔ مگر عمر بھر ہاتھ ملتے رہے

محبت، عداوت، وفا، بے رخی ۔۔۔ کرائے کے گھر تھے بدلتے رہے

لپٹ کر چراغوں سے وہ سو گئے ۔۔۔ جو پھولوں پہ کروٹ بدلتے رہے

مسافر کے رستے بدلتے رہے، مقدر میں چلنا تھا چلتے رہے، کرائے کے گھر تھے بدلتے رہے، اس طرح کے تمام مصرعوں پر غور فرمائیں تو معلوم ہوتا ہے کہ نہایت ہی فطری روانی کے ساتھ مصرعوں کو تخلیق کیا گیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بدؔر نے موزونیت پیدا کرنے اور قافیے کی ادائیگی کے لیے لفظوں کو جوڑا نہیں

ہے بلکہ از خود موزوں مصرعے نازل ہوتے گئے ہیں اور غزل ہوتی گئی ہے۔ یہ روزمرہ کے وہ جملے ہیں جنھیں ہر خاص و عام ادا کرتا رہتا ہے لیکن ان کو غزل کی زمین میں ادا کرنا نہایت ہی موزوں طبع فن کار کا کام ہے۔ بدؔر کی اس فطری روانی سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ جذبے کو مہمیز کرنے کے لیے الفاظ کو تلاش کرنے کی سعی نہیں کرتے ہیں بلکہ الفاظ خود انھیں تلاش کرتے ہیں۔ وہ اظہار کے لیے جذبے کو اس طرح فطرت کی راہ پر گامزن کرتے ہیں کہ لفظ خود سامنے آجاتے ہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ وہ الفاظ کے انتخاب میں یا ان کی کاٹ چھانٹ میں لاپرواہ رہتے ہیں۔ دراصل ان کا انتخاب اور کاٹ چھانٹ اتنی مستحکم ہوتی ہے کہ پڑھنے سننے والوں کو کسی دشواری کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ وہ یقیناً لفظ لفظ کو جوڑنے اور مصرعوں میں پرونے کے عمل میں کافی دلجوئی اور یکسوئی سے کام لیتے ہیں لیکن یہ فن چوں کہ ان کی طبیعت کو راس آیا ہے، اس لیے غزل خیال سے لے کر تکمیل تک جن جن مراحل سے گزرتی ہے یہ سبھی مراحل شفافیت سے طے ہوتے ہیں۔

لفظوں کی نوک پلک سنوارنا شاعر کا ایک اہم فریضہ ہوتا ہے اور یہ اپنے آپ میں ایک فن بھی ہے۔ اس فن میں دسترس ہو تو غیر فصیح الفاظ کو درست ترتیب کے ذریعے فصیح بنایا جاسکتا ہے۔ الفاظ کی صرفی حثیت کا تعین کرتے ہوئے ان کی نوک پلک سنواری جائے تو غیر فصیح الفاظ میں بھی فصاحت پیدا کی جاسکتی ہے۔ بدؔر اس بات کا پورا لحاظ رکھتے نظر آتے ہیں۔ ایک شعر میں اس کی طرف واضح اشارہ بھی کرتے نظر آتے ہیں:

سنوار نوک پلک ابروؤں کو خم کر دے
گرے پڑے ہوئے لفظوں کو محترم کر دے

ہمارے سربرآوردہ شعرا نے ان باتوں کا پورا لحاظ رکھا ہے لیکن نئے دور میں اس مقام پر لاپرواہی دیکھنے کو ملتی ہے تاہم بدؔر اس معاملے میں کافی سنجیدہ ہیں۔ ایک شعر میں کہتے ہیں:

اب ترستے رہو غزل کے لیے
تم نے لفظوں سے بے وفائی کی

عوامی زبان کو غزل میں جگہ دیتے ہوئے بدؔر کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے روزمرہ کے ان نئے الفاظ کو بھی غزل میں جگہ دی جن سے غزل کا اسلوب ناآشنا تھا۔ ایسے لفظوں کو بدؔر گرے پڑے الفاظ اس لیے بھی کہتے ہیں کہ غزل میں جگہ نہ پانے کی وجہ سے ان کا کوئی خاص مقام و مرتبہ نہیں تھا۔ اس تعلق سے پہلے چند

اشعار ملاحظہ فرمائیں:

وہی شہر ہے وہی راستے وہی گھر ہے وہی لان بھی
مگر اس دریچے سے پوچھنا وہ درخت انار کا کیا ہوا

ابھی اپنے اشاروں پر ہمیں چلنا نہیں آیا
سڑک کی لال پیلی بتیوں کو کون دیکھے گا

بارشوں میں کسی پیڑ کو دیکھنا
شال اوڑھے ہوئے بھیگتا کون ہے

ایک ہی شعر میں شہر، راستے، گھر، دریچہ، انار کا درخت سبھی الفاظ غزل کے لیے یا تو بالکل اجنبی ہیں یا قلیل الاستعمال ہیں۔ اس طرح کے الفاظ اور محاوروں کو غزل میں داخل کر کے انھوں نے یقیناً غزل کی فرہنگ میں اضافہ کیا ہے۔ گرے پڑے لفظوں پر کون غزل کی عمارت قائم کرنے کی جسارت کرے گا؟ ایسا کر کے انھوں نے نہ صرف غزل کے ڈکشن میں ایک اضافی باب قائم کیا بلکہ گرے پڑے لفظوں کو بقول ان کے محترم کر کے ایک نیا تجربہ بھی کیا۔ بدؔر کی اس خصوصیت پر بات کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ کا یہ تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:

''بشیر بدؔر نے غزل کو نئی زبان دی۔ زبان کا معاملہ ایک طوائف کا معاملہ ہے جو اس کی انگلی پکڑتا ہے اس کے ساتھ چل پڑتی ہے۔ لیکن اچھا شاعر اسے دوبارہ دوشیزگی عطا کرتا ہے، اس کے حُسن کو نکھارتا ہے اور تازگی بخشتا ہے۔ بشیر بدؔر نے شعوری اور تخلیقی سطح پر غزل کے سفر میں اردو کو نئے لفظ دیے۔ ان کی کوئی غزل کہیں سے پڑھ لیجیے آپ کو کوئی نہ کوئی نیا لفظ نئے روپ کے ساتھ غزل میں اضافہ کرتے نظر آئے گا۔ بشیر بدؔر کی غزل پر میر کا یہ شعر دونوں طرح سے صادق آتا ہے''[10]

شعر میرے ہیں گو خواص پسند پر مجھے گفتگو عوام سے ہے
شعر میرے ہیں گو عوام پسند پر مجھے گفتگو خواص سے ہے

اس منفرد اسلوب میں جب بشیر بدؔر نے محبت، انسان دوستی اور آپسی بھائی چارے کا پیغام سنانا شروع کیا تو قہوہ خانوں سے لیکر ایوانوں تک بدؔر کے کئی اشعار زبان زدِ خاص و عام ہو گئے۔ چند ایسے مشہور و مقبول

اشعار ملاحظہ فرمائیں:

لوگ ٹوٹ جاتے ہیں ایک گھر بنانے میں
تم ترس نہیں کھاتے بستیاں جلانے میں

دشمنی جم کر کرو لیکن یہ گنجائش رہے
جب کبھی ہم دوست ہوجائیں تو شرمندہ نہ ہوں

یہ سوچ لو اب آخری سایہ ہے محبت
اس در سے اٹھو گے تو کوئی در نہ ملے گا

سات صندوقوں میں بھر کر دفن کردو نفرتیں
آج انساں کو محبت کی ضرورت ہے بہت

غمِ جاناں ہو یا غمِ دوراں، علم ہو یا عرفان، عصری آگہی ہو یا انسان دوستی بدؔر کا اسلوب منفرد اور نمایاں رہتا ہے لیکن بدؔر کے اسلوب میں جو چیز سب سے انوکھی اور نرالی ہے، وہ ان کے تراشے گئے استعارات اور ان کی امیجری کا نیا پن ہے۔ امیجری کے بالکل منفرد اور نئے انداز کے سبب ان کو نئی امیجری کا شاعر بھی کہا گیا ہے۔ غزل میں رمز و کنایہ میں بات ہوتی ہے اور ابتدا ہی سے اس میں رمز و ایما کی آرٹ گیلری بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ تشبیہ ہو یا استعارہ، صنعتوں کا برمحل استعمال ہو یا مرقع نگاری، غزل کے لیے کوئی نئی بات نہیں ہے۔ نئے دور میں نئے استعارات اور نئی علامات کا عمل بھی بدؔر سے قبل ہی کئی شعرا نے بروئے کار لایا تھا لیکن بدؔر نے جو تشبیہات اور استعارات وضع کیے وہ اپنے معاصرین سے بالکل مختلف اور منفرد نوعیت رکھتے ہیں۔ جس طرح کی پیکر تراشی اور تصویر کشی بدؔر کے کلام میں ملتی ہے یہ ان کو ایک الگ پہچان دینے کے لیے کافی ہے:

چونچ پتھر کی ہل نہیں سکتی
گھاس میں ایک سرخ کپڑا ہے

فاختہ کی مجبوری یہ بھی کہہ نہیں سکتی
کون سانپ رکھتا ہے اس کے آشیانے میں

دن ڈھلا شام ہوگئی لیکن
سانپ دریا کے پاس بیٹھا ہے

سرخ شاخوں کے بیچ بائیں طرف

شھد کی مکھیوں کا چھتا ہے

میں جانتا ہوں انجام کار کیا ہوگا

اکیلا پتا اگر رات بھر ہوا سے لڑے

جدید دور کے انسان نے ترقی کے کئی مدارج طے کیے ہیں لیکن یہ جسمانی ترقی جس سرعت سے طے ہوئی اسی سرعت سے روحانی اور اخلاقی قدروں کا تنزل بھی دیکھنے کو ملنے لگا۔ انسان ترقی کرتے ہوئے یقیناً ''آسمان'' چھونے لگا لیکن زمین سے دور ہوتا گیا۔ لالچ اور ہوس کی بڑھتی ہوئی روش نے انسان کو انسانیت سے دوٗر کردیا۔ اب حال یہاں تک پہنچ گیا کہ اس تنزلی پر ضمیر نے کوسنا بھی چھوڑ دیا۔ بے حسّی، بے غیرتی اور غفلت اس درجہ بڑھ گئی ہے کہ انسان آنکھوں دیکھے ظلم کے خلاف آواز اٹھانے کے لیے تیار نہیں۔ انسان کے لیے شاہین اور عقاب جیسے استعارے تو غزل میں موجود تھے لیکن بدؔر نے اس کے منفی کردار کے لیے سانپ کا استعارہ بھی گھڑ لیا۔ انسان کے مردہ دل کو پتھر پایا تو پتھر ہی کہہ دیا۔ سرخ پٹی جو خطرے کی الارم کے طور پر لہرائی جاتی رہی ہے اور جس کو دیکھ کر انسان دوڑے دوڑے بچاؤ کے لیے نکل پڑتے تھے اب وہ سرخ کپڑا دیکھ کر پتھر دل کہاں پگھلتا ہے۔ بدؔر کی خاص بات یہ بھی ہے کہ انھوں نے استعاروں سے کبھی ایک ہی مفہوم نہیں لیا اور نہ چند ہی استعاروں پر قناعت کی۔ مثلاً وہ سورج کی دھوپ سے کبھی کرم کے معنی مراد لیتے ہیں اور کبھی جبر کے۔ سچ بھی یہی ہے کہ دھوپ اگر ضرورت کے مطابق ہو تو کرم بن جاتی ہے اور ضرورت سے زیادہ ہو تو جبر بن جاتی ہے۔

میں یہاں دھوپ میں تپ رہا ہوں مگر

وہ پسینے میں ڈوبا ہوا کون ہے؟

کبھی دن کی دھوپ میں جھوم کے کبھی شب کے پھول کو چوم کے

یوں ہی ساتھ ساتھ چلیں سدا کبھی ختم اپنا سفر نہ ہو

خون پانی بنا کے پیتی ہے

دھوپ سرمایا دار لگتی ہے

بدؔر نے سورج، چاند، دھوپ، سایہ، شجر، شاخ، پتا، پھول، خوشبو، پتھر، ہوا، پانی، کشتی، ریل، پٹری، چراغ، شبنم، قطرہ، دریا، لہر، جگنو، کھڑکی، دریچہ، لان، جنگل، ریت، بارش، بادل، شام، رات، سحر، شمع،

پروانہ، جیسے استعارات سے کام لیا ہے۔ بدؔر نے اپنے دور اور اپنے معاشرے کی بے رحم اور سنگین حقیقتوں کو بیان کرنے میں علامات و استعارات سے بھر پور فائدہ اٹھایا ہے۔ بعض ایسے حقائق غزل میں کبھی کبھی آتے ہیں کہ ان کو سادہ الفاظ میں بیان کرنا مناسب نہیں ہو پاتا۔ مثلاً:

مرد اس سمت دیکھتے ہی نہیں
گائے جب گائے کا بدن چاٹے
ایک بلی سفید چوہے کا
دھوپ میں بیٹھ کر بدن چاٹے

اگر چہ غزل ہمیشہ ہی اپنے زمانے اور ماحول کی عکاس رہی ہے لیکن جدید دور سے قبل شہوت کی بھوک اور ہوس کی آگ کا اتنا طوفان کبھی دیکھنے کو نہیں ملا ہے۔ غزل کو جدید دور سے قبل یہ بار گراں اٹھانے کی عادت نہیں تھی۔ بدؔر نے غزل سے یہ کام بھی لیا اور ایک جگہ بڑی ہی خوبصورتی سے اس کا ذکر بھی کیا ہے:

غزلیں اب تک شراب پیتی تھیں
نیم کا رس پلا رہے ہیں ہم
ٹیڑی تہذیب ٹیڑی فکر و نظر
ٹیڑی غزلیں سنا رہے ہیں ہم

المختصر بدؔر کی غزلوں میں عشق و رومان کی ناز برداریاں بھی ہیں اور درد و سوز کی چنگاریاں بھی، فکر و نظر کے نئے گوہر بھی ہیں اور فن کاری کے جوہر بھی، روایت کی آمیزش بھی ہے اور درایت کی آویزش بھی لیکن سب سے اہم یہ کہ بدؔر کا نیا اور منفرد اسلوب دوٗر سے پہچانے جانے کے قابل ہے۔ عام بول چال اور محاوروں کو غزل میں جگہ دینا بدؔر کا اہم کام ہے۔ ان کا علامتی نظام اور اس نظام کو قائم کرنے کے لیے تراشیدہ پیکر اور امیجری کا نیا پن بالکل منفرد نوعیت رکھتا ہے۔ ان کی پکچر گیلری کے سبھی رنگ نئے ہوتے ہیں یعنی ایسے رنگ جو غزل میں پہلے سے موجود نہ تھے۔ اسی طرح فکری سطح پر وہ عصری میلانات اور دیگر محرکات کو تفکر کی نئی جہت دے کر بڑی ہی خوبصورتی سے تغزل کا رنگ عطا کرتے ہیں۔

ہزار صفحوں کا دیوان کون پڑھتا ہے
بشیر بدؔر کوئی انتخاب دے جاؤ

حوالہ جات:

۱) شبلی نعمانی، شعر العجم، مطبع معارف اعظم گڑھ، جلد سوم، ص ۱۹

۲) سید عبداللہ، مباحث، کتب خانہ نذیریہ مسلم منزل کھاری باؤلی دہلی، ۱۹۶۸ء، ص ۵۳۸

۳) ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، ادارہ فروغ قومی زبان، ۲۰۱۸ء، ص ۶۸

۴) ظہیر رحمتی، غزل کی تنقید کی اصطلاحات، اے۔ پی آفسیٹ پریس نئی دہلی، ۲۰۰۵ء ص ۱۷۷

۵) ایضاً، ص ۱۷۹

۶) بشیر بدر، میرا نظریۂ شعر، بحوالہ غزل یونیورس، ۲۰۰۳ء، ص ۳

۷) قمر رئیس، بشیر بدر کی غزل کا آہنگ، بحوالہ سہ ماہی فکر و آگہی، دہلی، نومبر ۱۹۸۷ء تا جولائی ۱۹۸۸ء، ص ۶

۸) شارب ردولوی، بشیر بدر کا شعری سفر، بحوالہ سہ ماہی فکر و آگہی، دہلی، نومبر ۱۹۸۷ء تا جولائی ۱۹۸۸ء ص ۵۰

۹) ایضاً، ص ۵۲

۱۰) سہ ماہی فکر و آگہی، دہلی، نومبر ۱۹۸۷ء تا جولائی ۱۹۸۸ء سرورق

باب چہارم:
بشیر بدر کے شعری مجموعے ''آسمان'' کا فنی وفکری تجزیہ

’’آسمان‘‘ کا فنی تجزیہ

’’آسمان‘‘ خالص غزلیات پر مشتمل شعری مجموعہ ہے۔ کسی غزل کے فن کا تجزیہ حرف بہ حرف پیش کرنا ممکن نہیں ہے۔ البتہ اساتذہ سے غزل کے فنی تجزیے میں جو طریقہ اور لائحہ عمل مروی ہے اس کی پیروی کرتے ہوئے راقم نے ان تمام گوشوں کو چھونے کی کوشش کی ہے جنھیں اساتذہ عام طور سے غزل کے فنی تجزیے میں زیرِ بحث لاتے رہے ہیں۔ ان گوشوں میں فصاحت و بلاغت سب سے اہم اور دلچسپ موضوع ہے۔ اس لیے کہ کلام میں فصاحت و بلاغت کو اہم مقام حاصل ہے۔ فصاحت کا تجزیہ پیش کرنے کے ساتھ ہی بلاغت کے تمام اجزا کو الگ الگ زیرِ بحث لایا گیا ہے ان میں تشبیہ، استعارہ، عروض اور قوافی شامل ہیں۔ غزل کے فن میں پیکر تراشی اور علامات نگاری کو بھی اہم مقام حاصل ہے۔ پیکر یا امیجری کے عمل میں چوں کہ تشبیہات کا اہم کردار رہتا ہے لہٰذا تشبیہات و امیجری کو ایک ساتھ زیرِ بحث لایا گیا ہے اسی طرح علامات چوں کہ استعارے سے قریب ہوتیں ہیں لہٰذا استعارات وعلامات کو ایک ساتھ زیرِ بحث لایا گیا ہے۔

فصاحت و بلاغت:

کلام میں فصاحت و بلاغت کی اہمیت کا وہ شخص بھی قائل نظر آتا ہے جو اس موضوع کے صرف ایک سرسری مفہوم سے آگاہی رکھتا ہو اور اس کی باریکیوں سے ناآشنا ہو۔ شاعری کو اُم الکلام کا درجہ حاصل ہے لہٰذا اس میں فصاحت و بلاغت کی اہمیت زیادہ ہے۔ بدرؔ کے شعری مجموعے ’’آسمان‘‘ میں فصاحت و بلاغت کا فن کس درجہ جلوہ گر ہے، اس پر گفتگو کرنے سے قبل فصاحت و بلاغت کے مفہوم کو واضح کرنا ضروری ہے تا کہ عام قاری بھی موضوع سے بھرپور استفادہ کر سکے۔ فصاحت و بلاغت کی اساتذۂ فن نے کیا تعریف کی ہے؟ اور شاعری میں اس کا دائرۂ کار کیا ہے؟ اس بحث کا آغاز اکبرالہ آبادی کے اس شعر سے کرتے ہیں، جس میں فصاحت و بلاغت کی ایک سادہ سی تعریف پیش کی گئی ہے۔

سمجھ میں صاف آجائے فصاحت اس کو کہتے ہیں
اثر ہو سننے والے پر بلاغت اس کو کہتے ہیں

اکبرالہ آبادی کے اس سادہ اور سلیس شعر سے اس موضوع کا آغاز کرنے کا مقصد یہ ہے کہ طبیعت اس موضوع کی طرف مائل ہوجائے۔اس شعر سے مفہوم آسان ہوتا ہے کہ صاف طور سے سمجھ میں آنے والا کلام فصیح ہوتا ہے۔اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ فصاحت کا تعلق الفاظ کے ظاہری حسن وترتیب سے ہے۔اسی طرح ایسا کلام جواثر انگیز ہووہ اکبرالہ آبادی کے اس شعر کے مطابق کلام بلیغ ہے یعنی بلاغت سے مراد کلام میں معنی کی گہرائی کا ہونا ہے،جس سے اثر آفرینی پیدا ہوتی ہے۔کلام میں اثر آفرینی کا پیدا ہونا صرف الفاظ کی ظاہری حسن وترتیب ہی سے ممکن نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق الفاظ کی ظاہری حسن وترتیب کے ساتھ ساتھ الفاظ کے باطنی حسن یعنی معنی کی گہرائی سے بھی ہے۔کلام میں فصاحت یا بلاغت کیسے پیدا ہوتی ہے؟اس کے لیے فصاحت و بلاغت کا بغور مطالعہ ناگزیر ہے۔اب مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ فصاحت اور بلاغت کی مفصل وضاحت کرتے ہوئے''آسان''میں ان کا تجزیہ کرتے چلیں۔

فصاحت کیا ہے؟

فصاحت عربی زبان کے لفظ" فصح" سے مشتق ہے،جس کے معنی کھول کر بیان کرنے کے ہیں۔ لغت میں فصاحت کے معنیٰ خوش کلامی،خوش بیانی،کشادہ سخنی،تیز بیانی اور شیریں بیانی درج ہیں۔فصاحت کی اصطلاح کو سمجھنے کے لیے درج ذیل تعریفات ملاحظہ فرمائیں:

فیروزاللغات:

''علم معنی کے مطابق کلام میں ایسے الفاظ لانا جوروزمرہ اور محاورے کے خلاف نہ ہوں۔''

اُردولغت:

''کلام میں ایسے الفاظ اور محاورات ہونا جن کو اہلِ زبان فصیح سمجھتے ہوں۔''

فرہنگِ آصفیہ:

''علمِ بیان کی اصطلاح میں تراکیب،غیر مانوس الفاظ،ثقیل درشت ومشکلہ سے کلام کا پاک ہونا۔''

نوراللغات:

''کلام میں ایسے الفاظ ہونا جس کو اہلِ زبان بولتے ہوں، جس میں انوکھی ترکیبیں، ثقیل، بھدے، غیر مانوس، مغلق اور خلافِ محاورہ الفاظ و مرکبات نہ ہوں۔''

اصطلاحاتِ نقد و ادب:

''فصاحت کا مادہ ''فصح'' سے ہے جس کے معنی خوش بیانی سے ہیں۔ فصاحت سے مراد یہ ہے کہ جملے اور فقرے میں الفاظ و محاورات کی ادائیگی میں مستند اہلِ زبان کی پیروی کی جائے۔''

ان تعریفوں سے ایک اہم چیز تشنۂ تکمیل رہ جاتی ہے کہ کیا کسی کلام کی فصاحت کا تعین محض الفاظ کے فصیح یا غیر فصیح ہونے کی بنا پر کیا جاسکتا ہے؟ علمائے ادب کے ہاں بھی فصاحت کے تعلق سے طویل مباحث ملتے ہیں لہٰذا ضروری ہے کہ ان تعریفات اور علما کے مباحث کو ملاحظہ کر کے کلام کی فصاحت کو سمجھا جائے اور مذکورہ سوال کا جواب تلاش کیا جائے۔ فصاحت کی تعریف کو قطعی طور سے سمجھے بنا ہم کسی کی شاعری کی فصاحت کا تجزیہ نہیں کرسکتے اس لیے ان تعریفات پر اکتفا نہ کرتے ہوئے ہم علما کے مباحث کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ متقدمین نے فصاحت کے تعلق سے کیا کچھ کہا ہے؟ اس کے لیے سب سے پہلے بحر الفصاحت کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''فصاحت کلمہ اور کلام دونوں میں پائی جاتی ہے یعنی کلمہ بھی فصیح ہوتا ہے اور کلام بھی۔ کلمہ کی فصاحت یہ ہے کہ اس میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو اور مخالف قیاس لغوی اور غرابتِ لفظی سے پاک ہو اور نہ ایسا ہو کہ اس کے سننے سے کراہیت معلوم ہو اور کلامِ فصیح وہ ہے جو صنعتِ تالیف، تنافر کلمات، تعقید، لفظ واحد کی تکرار، پے در پے اضافت، ابتذال، تغیر، اثقال، تناقص وغیرہ عیوب نہ رکھتا ہو۔'' [1]

ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''ناسخ نے فصاحت کے تین معیار مقرر کیے ہیں تنافر نہ ہو، غرابت نہ ہو، تعقید نہ ہو۔ یہ وہی تین اصول ہیں جو انشااللہ خان انشا نے دریائے لطافت میں پیش کیے

ہیں۔''[2]

فصاحت کی ایسی ہی تعریف سید مہدی الزماں فصاحت کی ہے جسے ہم علمائے متقدمین ہی کی تعریف سمجھ سکتے ہیں:

''کلامِ فصیح وہ ہے جس کے تمام الفاظ صحیح اور بامحاورہ ہوں جو غرابتِ الفاظ، صنعتِ تالیف، تنافرِ کلمات، تعقید، کثرتِ تکرار، کثرتِ اضافت، رکالت یعنی اضافت سے بری ہو اور ان کی ترتیب خوش آئیند ہو۔''[3]

اس طرف میں فاضل مصنف نے اپنی طرف سے کوشش کی ہے کہ ہر طرح سے مسئلے کی وضاحت ہو جائے۔ آیئے اب دیکھتے ہیں علامہ شبلی نعمانی علمائے ادب کے ان مباحث کو کس نظر سے دیکھتے ہیں؟ شبلی موازنۂ انیس و دبیر میں فصاحت کے بارے میں اپنی آراء کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''علمائے ادب نے فصاحت کی یہ تعریف کی ہے کہ لفظ میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو الفاظ نامانوس نہ ہوں، قواعدِ صرفی کے خلاف نہ ہوں۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے اور چوں کہ آوازیں بعض شیریں، دلاویز اور لطیف ہوتی ہیں مثلاً طوطے و بلبل کی آواز اور بعض مکروہ و ناگوار مثلاً کوے اور گدھے کی آواز، اس بنا پر الفاظ بھی دو قسم کے ہوتے ہیں: بعض شستہ، سبک اور شیریں اور بعض ثقیل، بھدے اور ناگوار پہلے قسم کے الفاظ کو فصیح کہتے ہیں اور دوسرے کو غیر فصیح۔''[4]

شبلی کے اس تجزیے سے بھی صرف لفظ کی فصاحت پر روشنی پڑتی ہے۔ اس اقتباس سے بندے کا ایک کام تو آسان ہو گیا کہ لفظ کی فصاحت کا تعین کیسے کیا جائے؟ فصیح اور غیر فصیح الفاظ کے امتزاج کے لیے انھوں نے جو معیار قائم کیا ہے وہ بالکل واضح ہے کہ جو الفاظ بقول ان کے شستہ، سبک اور شیریں ہوں، انھیں فصیح قرار دیا جاسکتا ہے اور جو ثقیل، بھدے اور ناگوار قسم کے ہوں، انھیں غیر فصیح قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس معیار سے اگر ہم لفظ کی فصاحت کا تعین کرنے میں کامیاب ہو بھی جائیں تو بھی یہ سوال اپنی جگہ قائم رہے گا ہے کہ کیا صرف الفاظ کے فصیح یا غیر فصیح ہونے پر کسی کلام کو فصیح یا غیر فصیح قرار دیا جاسکتا ہے؟۔ اگر اس کا جواب ہاں ہے تو پھر غیر فصیح الفاظ کا ہماری زبان میں کیا کام رہا؟ اس لیے جدید علما نے یہ وضاحت کی ہے کہ

محض الفاظ کے فصیح یا غیر فصیح ہونے سے کسی کلام کی فصاحت کا تعین کرنا انصاف نہیں ہے کیوں کہ الفاظ کا ذخیرہ تو زبان میں پہلے ہی سے موجود رہتا ہے۔ یہ فن تو نہیں کہ شاعر چن چن کر فصیح الفاظ ہی پر اپنے شعر کی عمارت قائم کرے اور اگر بالضرورت کوئی غیر فصیح لفظ کلام میں داخل کرنا پڑا تو اس میں شاعر کا کیا قصور؟ اس بحث سے علما جس نتیجے پر پہنچے ہیں، اس کا مختصر خلاصہ یہ ہے کہ کلام کی فصاحت کا تعلق صرف الفاظ کے انتخاب تک محدود نہیں ہے بلکہ کلام کی فصاحت میں الفاظ کے انتخاب سے زیادہ الفاظ کی ترتیب کا دخل رہتا ہے یعنی الفاظ کے حسن انتخاب کے ساتھ ساتھ کلام میں حسن ترتیب بھی ہو تو کلام میں فصاحت پیدا ہوگی۔ دراصل شاعر کا کام حسنِ انتخاب بھی ہے اور حسنِ ترتیب بھی۔ اگر حسنِ انتخاب کے باوجود حسنِ ترتیب کا خیال نہ کیا جائے تو فصاحت جاتی رہے گی اور حسن ترتیب کے التزام سے غیر فصیح لفظ میں بھی فصاحت پیدا کی جا سکتی ہے۔

حالؔی نے شاعری کے لیے تخیل، مطالعۂ کائنات اور تفحصِ الفاظ کی جو تین شرطیں رکھی ہیں ان میں آخرالزکر کا تعلق فصاحت ہی سے ہے۔ وہ تفحص الفاظ کو شاعری کی لازمی شرط قرار دیتے ہیں۔ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ تفحص الفاظ سے حالؔی صرف حسنِ انتخاب کا مطالبہ کرتے ہیں ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ حالؔی تفحص الفاظ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شعر کی ترتیب کے وقت اوّل متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنیِ مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے۔''[۵]

دراصل فصیح کلام میں الفاظ کی ترتیب ایک فطری مناسبت رکھتی ہے۔ فقرہ ہو یا جملہ، مصرع ہو یا شعر اس میں حسن ترتیب سے صفائی، شستگی اور دلکشی کا سامان پیدا ہوتا ہے جو اسے ثقیل اور گنجلک ہونے سے بچاتا ہے جس سے معنی کی ترسیل میں دشواری پیدا نہیں ہوتی۔ شبلؔی کلام کی فصاحت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں

> ''......کلام کی فصاحت میں صرف لفظ کا فصیح ہونا کافی نہیں ہے بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ جن الفاظ کے ساتھ وہ ترکیب میں آئے ان کی ساخت ہئیت، نشست، سبکی اور گرانی کے ساتھ ان کو خاص مناسبت اور توازن ہو ورنہ فصاحت قائم نہ رہے گی۔''[۶]

اس اقتباس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شبلؔی کی بحث کا حاصل بھی یہی ہے کہ کلام میں فصاحت پیدا

کرنے کے لیے دو کام ضروری ہیں۔ ایک الفاظ کا صحیح انتخاب کرنا، جسے ہم نے حُسنِ انتخاب کہا ہے اور دوسرا الفاظ کو صحیح ترتیب دینا، جسے ہم نے حُسنِ ترتیب کا نام دیا ہے۔ اس لیے یہ خلاصہ کرنا بے جا نہیں ہوگا کہ کلام کی فصاحت کے لیے صرف لفظ کا فصیح ہونا کافی نہیں ہے بلکہ الفاظ کی ترتیب کا خیال رکھنا بھی ناگزیر ہے۔ البتہ الفاظ کے صوتی اور صرفی حیثیت کے تعین میں شاعر کی نگاہ ہو تو غیر فصیح لفظ کو بھی فصاحت کے ساتھ داخلِ کلام کیا جا سکتا ہے۔ یہ بالکل اسی طرح ممکن ہے، جس طرح کسی دیوار کی تعمیر میں بعض خراب اور بگڑی ساخت کی اینٹیں سلیقے سے چنوا دی جائیں تو ان کا بھدا پن باقی نہیں رہتا ہے۔ جدید علما کا یہ بھی کہنا ہے کہ کوئی بھی لفظ اپنی اصل میں فصیح یا غیر فصیح قرار نہیں دیا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ الفاظ کے فصیح یا غیر فصیح ہونے کا تصور زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے لہٰذا اصل مسئلہ لفظ کے برتاؤ اور استعمال ہی کا ہے۔ شبلی بھی یہی نظریہ رکھتے ہیں، اس کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جب شبلی میر انیس کے مرثیوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ میر انیس جو اردو شعرا میں سب سے زیادہ الفاظ استعمال کرتے ہیں یہ ممکن نہیں کہ ان کے کلام میں کوئی بھی غیر فصیح لفظ داخل نہ ہوا ہو حالاں کہ فصاحت میں ان کا کوئی ثانی نہیں ہے۔ شبلی میر انیس کا ایک شعر بطورِ مثال نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

''اگر اوس کے بجائے شبنم کا لفظ لایا جائے تو فصاحت خاک میں مل جائے گی لیکن یہی اوس کا لفظ جو اس موقع پر اس قدر فصیح ہے اس مصرعے میں ع ''شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے'' شبنم کے بجائے لاؤ تو فصاحت بالکل ہوا ہو جائے گی۔''[۷]

مذکورہ اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ شبلی لفظ کو مناسب نشست پر لانے کا اصرار کرتے ہیں۔ ان کی توجہ اس امر پر ہے کہ ہر لفظ ایک خاص آہنگ اور سُر رکھتا ہے۔ اگر کلام میں ان سُروں اور آوازوں کے تناسب کو قائم رکھا جائے تو فصاحت پیدا ہو جائے گی۔ اس کا خلاصہ یہ ہیکہ جس طرح مفرد لفظ کی فصاحت کے لیے یہ کہا گیا کہ حروف میں تنافر نہ ہو، اسی طرح کلام کی فصاحت کے لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فقرے، جملے یا مصرعے میں جو الفاظ لائے جائیں، ان الفاظ میں تنافر نہ ہو یعنی ان کے مابین ایک صوتی ہم آہنگی ہو۔ جہاں تک محاورے کا تعلق ہے تو اس کو اسی طرح ادا کیا جائے، جس طرح مستند اہلِ زبان بولتے آئے ہوں۔ شمس الرحمٰن

فاروقی اس سلسلے میں تحریر کرتے ہیں:

''فصاحت سے مراد یہ ہے کہ لفظ، محاورے یا فقرے کو اس طرح بولا جائے جس طرح مستند اہلِ زبان بولتے یا لکھتے ہیں۔۔۔فصاحت کا تعلق زیادہ تر سماعی ہے اس کی بنیاد اہلِ زبان کی روزمرہ زبان پر ہے جو بدلتی بھی رہتی ہے۔اس لیے (لفظ کی) فصاحت کے بارے میں کوئی دلیل لانا یا اصول قائم کرنا تقریباً ناممکن ہے۔فصاحت کا تصور بھی زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے اور الفاظ بھی زمانے کے ساتھ فصیح اور غیر فصیح بنتے رہتے ہیں۔۔۔'' 8

اگر یہ بات ذہن میں رہے کہ الفاظ کی فصاحت کا تعلق زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے تو یہ عقدہ از خود حل ہو جاتا ہے کہ کسی لفظ پر فصیح یا غیر فصیح ہونے کا لیبل لگانا درست نہیں ہے۔ایک اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ بعض حضرات غیر مہذب الفاظ کو غیر فصیح سمجھتے ہیں اور بعض ایسے الفاظ کو بھی غیر فصیح کہتے ہیں جو خواص میں رائج ہوں عوام میں نہیں ۔ یہ دونوں تصورات بے بنیاد ہیں۔اول الذکر کو غیر مہذب ہی کہنا کافی ہے غیر فصیح کہنے کا کوئی جواز نہیں بنتا کیوں کہ فصاحت کا تعلق تہذیب و ثقافت سے نہیں ہے بلکہ صوتی اور صرفی صورتِ حال سے ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی اس تصور کو باطل قرار دیتے ہوئے تحریر کرتے ہیں:

''جو الفاظ عام مہذب بول چال میں یا تحریر میں نہیں آتے انھیں غیر مہذب یا لائقِ احتراز تو کہہ سکتے ہیں لیکن غیر فصیح نہیں کہہ سکتے ہیں۔فصاحت ہو یا بلاغت ان کا تعلق ثقافت سے نہیں ہے بلکہ لسانی صورتِ حال سے ہے۔'' 9

جہاں تک ثانی الذکر یعنی بول چال کی زبان کی بات ہے تو عوام میں بولے جانے والے الفاظ فصیح بھی ہو سکتے ہیں اور غیر فصیح بھی۔انھیں غیر فصیح مبتذل ہونے کی صورت میں بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔مبتذل الفاظ وہ ہوتے ہیں جو کثرتِ استعمال سے اپنی اہمیت کھو دیتے ہیں اور انھیں حقیر سمجھا جانے لگتا ہے لیکن ابتذال کا تعلق صرف عوامی الفاظ تک ہی نہیں ہے ۔ ہاں اس میں شک نہیں کہ زیادہ تر مبتذل الفاظ عوامی بول چال ہی میں پائے جاتے ہیں لیکن کیا انھیں غیر فصیح کہا جانا چاہیے؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے شبلی لکھتے ہیں:

''ابتذال کے معنی عام طور پر یہ سمجھے جاتے ہیں کہ جو الفاظ عام لوگ استعمال

کرتے ہیں لیکن یہ صحیح نہیں ہے سینکڑوں الفاظ عوام کے مخصوص الفاظ ہیں لیکن
سب میں ابتذال نہیں پایا جاتا ہے۔ ابتذال کا مدار مذاق صحیح کے سوا کچھ نہیں ہے،
مذاق صحیح خود بتا دیتا ہے کہ یہ لفظ مبتذل، پست اور سوقیانہ ہے۔'' [۱۰]

ان تمام تعریفات، مباحث اور تجزیات سے جو نتیجہ حاصل ہوتا ہے اسے حسبِ ذیل چند نکات میں درج کیا جاتا ہے:

- کسی بھی کلام میں فصاحت نہ صرف حسن و خوبی پیدا کرتی ہے بلکہ فصاحت کے ذریعے مقصد کلام (یعنی ترسیل کا مقصد) حل ہوتا ہے۔ شاعری چوں کہ ام الکلام ہے لہٰذا اس میں فصاحت کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ شعر میں فصاحت کا نہ ہونا ایک بڑا عیب ہے۔
- لفظ کی فصاحت الگ ہے اور کلام کی فصاحت الگ۔ صرف فصیح الفاظ کی بھرتی سے کوئی کلام فصیح نہیں ہوسکتا ہے۔ کلام میں فصاحت پیدا کرنے کے لیے حسن انتخاب (بہترین الفاظ کا انتخاب) اور حسن ترتیب (الفاظ کی بہترین ترتیب) دونوں ضروری ہیں۔ اگر حسن ترتیب نہ ہو تو فصیح الفاظ ہونے کے باوجود بھی کلام غیر فصیح ہوسکتا ہے اور حسن ترتیب کا لحاظ رکھا جائے تو کلام میں کوئی ایک غیر فصیح لفظ داخل ہونے کے باوجود فصاحت باقی رہ سکتی ہے۔
- الفاظ پر فصیح یا غیر فصیح ہونے کا لیبل لگانا درست نہیں ہے، اس لیے کہ لسانی تغیرات اور روزمرہ کے تبدل کے ساتھ ساتھ الفاظ کی اہمیت اور ان کی فصاحت کا تصور بھی بدلتا رہتا ہے، جس طرح نئے نئے الفاظ داخلِ زبان ہوتے رہتے ہیں، اسی طرح پرانے الفاظ اپنی شناخت کھوتے رہتے ہیں۔
- اگر کوئی فقرہ یا محاورہ اہلِ زبان کی سند کے برعکس ادا کیا جائے گا تو اسے غیر فصیح کہا جائے گا۔
- فصیح کلام وہ ہے جس کے تمام الفاظ مناسب نشست پر ہوں، محاورے اور فقرے اس طرح ادا کیے گئے ہوں جس طرح مستند اہلِ زبان بولتے یا لکھتے آئے ہوں یعنی کلام روزمرہ اور محاورے کے خلاف نہ ہو۔ الفاظ کی ترتیب غیر مانوس اور ثقیل نہ ہو، بیان صاف، شیریں اور آسانی سے سمجھ میں آنے والا ہو۔

بلاغت کیا ہے؟

فصاحت و بلاغت کا ذکر ہمیشہ ساتھ ساتھ دیکھنے کو ملتا ہے۔ دراصل کسی عمدہ اور اعلیٰ کلام میں یہ دونوں خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ یہ کلام فصیح و بلیغ ہے یا کلام میں فصاحت و بلاغت ہے۔ واضح رہے کہ یہ دو الگ الگ اصطلاحیں ہیں، ان دونوں کا اطلاق کسی ایک ہی معنی کے لیے نہیں ہوتا ہے اور نہ یہ دونوں ایک دوسرے کے حریف ہیں۔ جس طرح ان دونوں کو ایک دوسرے کا حریف سمجھنا غلط ہے۔ اسی طرح انھیں لازم و ملزوم قرار دینا بھی مناسب نہیں، البتہ ان کے درمیان عموم و خصوص مطلق کی نسبت پائی جاتی ہے۔ دراصل بلاغت فصاحت سے ایک قدم آگے کی چیز ہے۔ اس لیے کہ کلامِ بلیغ میں فصاحت کا ہونا بھی ضروری ہے اور فصاحت کے لیے بلاغت کا ہونا ضروری نہیں ہے۔ بلاغت کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم لغت اور علمائے ادب کی تعریفات سے رجوع کریں کہ بلاغت کی تعریفیں لغت اور انسائیکلوپیڈیا میں ماہرین نے کیا درج کی ہیں:

اُردو لغت:

''بلغ۔ بلاغ۔ بلاغت: عربی زبان میں ثلاثی مجرد کے باب سے اسم مشتق ہے۔''

ا۔'' کلامِ فصیح کی مقتضائے حال سے مطابقت، کلامِ فصیح جو اطناب و ایجاز سے خالی ہو۔''

۲۔'' ادب میں وہ علم جو اعلیٰ درجے کی خوش بیانی کے قواعد پر مبنی ہو۔ معانی بیان اور بدیع پر مبنی علم۔''

فیروز اللغات:

'' کلام میں انتہا درجے تک پہنچنا۔ فصیح کلام حسبِ موقع گفتگو۔''

فرہنگ آصفیہ:

''بلند پروازی، اعلیٰ دماغی، خوش کلامی، خوش بیانی، حسبِ موقع گفتگو، علمِ بیان کی حد کو پہنچنا۔''

غزل کی تنقیدی اصطلاحات:

''اصطلاح میں بلاغت لفظ و معنی کی ایسی ہم آہنگی سے عبارت ہے جس کے تحت
شعر میں موقع محل کے لحاظ سے مناسب الفاظ میں معنیٰ کی مکمل صورت پزیری اور
شعری حسن پیدا ہوتا ہے اور شعر کی زبان عام زبان سے متمائز ہوجاتی ہے۔
بلاغت کا مقصد فقط معنیٰ کی ترسیل نہیں ہے بلکہ زبان کو خوبی اور خوب صورتی کے
ساتھ تخلیقی طور پر استعمال کرنا ہے۔''

علامہ شبلی نعمانی:

''بلاغت کی تعریف علمائے معانی نے یہ کی ہے کہ کلام اقتضائے حال کے موافق
ہو اور فصیح ہو۔'' [۱۱]

ان تمام تعریفوں سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ جب کوئی فصیح کلام موقع محل یا اقتضائے حال کے مطابق ہو اور اس میں معنی کی گہرائی ہو تو اسے کلامِ بلیغ کہا جا سکتا ہے۔ دراصل فصاحت کا کام اتنا ہے کہ کلام بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کے ساتھ ادا ہو کہ اس میں اس قدر سلاست، روانی اور شیرینی پیدا ہو جائے کہ پڑھنے سننے والوں کو صاف سمجھ میں آجائے لیکن بلاغت کا کام کلامِ فصیح کو مرتبۂ کمال کے ساتھ دوسروں تک پہنچانا ہے۔ یہ بات عیاں ہے کہ محض فصاحت کے وصف سے کوئی کلام مرتبۂ کمال تک نہیں پہنچ سکتا۔ اس لیے ضروری ہے کہ فصاحت کے علاوہ جو عناصر کسی کلام کو مرتبۂ کمال تک پہنچانے میں معاون ہوتے ہیں ان کا ذکر ہو۔ ایک بات غور طلب ہے کہ محولا بالا تعریفات میں صرف اس بات پر روشنی ڈالی گئی ہیکہ کلام فصیح ہو اور اقتضائے حال کے موافق ہو اب ہم کن عناصر کی بات کرنا چاہتے ہیں؟ غور سے دیکھیں تو ان تعریفات میں ذکر آچکا ہے کہ بلاغت معانی، بیان اور بدیع پر مبنی علم ہے۔ دراصل یہ وہ علم ہے، جس میں علما نے ان عناصر کی بات کی ہے جو کسی کلام کو بلاغت کا درجہ عطا کرتے ہیں۔ اساتذۂ فن نے بلاغت کے تحت چار علوم کو زیرِ بحث لایا ہے۔ ان کی مختصر وضاحت ملاحظہ فرمائیں:

۱) علمِ بیان: ''علم بیان وہ علم ہے جس میں ایک معنی کو مختلف اور متعدد طریقوں سے ظاہر کرنے کی بحث کی جاتی ہے۔ اس علم کا موضوع لفظ اور اس کے معنی ہیں اور اس کا مدار تشبیہ، استعارہ، مزاجِ مرسل اور کنایہ ہے۔'' [اردو لغت]

۲) علم بدیع: علم بدیع کو علم معانی بھی کہا گیا ہے یہ علمِ بلاغت کا اہم شعبہ ہے جس میں صنائع

لفظی و معنوی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ المختصر تمام صنعتوں کی بحث علم بدیع کے باب میں ہوتی ہے۔

۳) علمِ عروض: یہ بھی بلاغت ہی کا ایک اہم شعبہ ہے جس میں شعر کے وزن اور بحر سے متعلق بحث ملتی ہے۔

۴) علمِ قافیہ: علما نے علمِ قافیہ کو بھی بلاغت کے ذیل میں درج کیا ہے۔ جیسا کہ اس کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ اس میں شعر کے قافیہ سے متعلق بحث ہوتی ہے۔

جیسا کہ معلوم ہوا بلاغت کے معنی ہی یہ ہیں کہ فصیح کلام کو اقتضائے حال کے مطابق ڈھال کر مرتبۂ کمال عطا کرنا ہے، تو یہ مرتبہ جن فنی خوبیوں کا رہینِ منت ہے علوم بلاغت انھیں خوبیوں کا احاطہ کرتے ہیں۔ چنانچہ کسی کلام میں بلاغت کی تلاش کا بہترین طریقہ یہی ہے کہ متعلقہ کلام میں عناصرِ بلاغت کی تلاش کی جائے کیوں کہ ایسا کوئی امکان نہیں کہ کوئی کلام بلیغ ہو اور اس میں علوم بلاغت میں سے کوئی عنصر موجود نہ ہو۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''جس صورتِ حال کا نام بلاغت ہے وہ بعض مخصوص حالات میں پیدا ہوتی ہے اور مخصوص حالات کا مطالعہ مختلف علوم کے تحت ہوتا ہے ان علوم کو مختصر علومِ بلاغت کہتے ہیں لہٰذا اگر کوئی تحریر ان علوم کی روشنی میں جنھیں علومِ بلاغت کہا جاتا ہے خوب صورت ٹھہرے تو اسے بلیغ کہا جائے گا۔''[۱۲]

''آسمان'' میں فصاحت کا تجزیہ:

بدرؔ کو یہ انفرادیت حاصل ہے کہ ان کا کلام تصنع اور بناوٹ سے پاک ہے اور سادگی، سلاست اور روانی جیسی خصوصیات کا حامل ہے۔ جو کلام تصنع، تکلف اور بناوٹ سے پاک ہو کر جس قدر سادہ اور سلیس ہوتا ہے اس میں اسی قدر فصاحت کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ فصاحت کی خصوصیت ان کے ہر مجموعۂ کلام میں دیکھی جا سکتی ہے لیکن ''آسمان'' میں یہ خصوصیت کچھ زیادہ ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔ فصیح اور غیر فصیح اشعار کی تلاش

میں جب متعلم نے ''آسمان'' کی ورق گردانی شروع کی تو دشواری یہ سامنے آئی کہ فصاحت کی مثال کے لیے کس شعر کو منتخب کیا جائے اور کسے چھوڑ دیا جائے۔ ہر صفحے اور ہر غزل کے اشعار صاف سادہ اور رواں نظر آئے، ایسے میں یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کن اشعار کو بہ طور مثال پیش کیا جائے اور کنھیں چھوڑ دیا جائے۔ ''آسمان'' میں کئی اشعار ایسے بھی ملتے ہیں جنھیں فصیح تر کہا جا سکتا ہے اور مجموعی طور پر تمام اشعار فصاحت کے وصف سے متصف ہیں سوائے دو چار اشعار کے جن کا ذکر اپنے مقام پر آئے گا۔ آسمان کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے۔

خدا ہم کو ایسی خدائی نہ دے
کہ اپنے سوا کچھ دکھائی نہ دے

مجموعے کا پہلا شعر جس قدر فصیح ہے اگر اس کے باقی اشعار ایسی ہی سادگی، صفائی، سلاست اور روانی رکھتے ہوں تو کوئی بھی شخص اس بات سے اتفاق کر سکتا ہے کہ ''آسمان'' میں فصاحت کا دریا رواں ہے۔ یہ بات درست ہے کہ صرف سادگی اور روانی ہی فصاحت کے لیے کافی نہیں ہیں۔ گذشتہ صفحات میں اس موضوع پر صراحت سے بات کی گئی ہے کہ فصاحت کیا ہے اور کیا نہیں ہے؟ البتہ اس بات سے انکار بھی نہیں ہے کہ فصاحت میں ایک فطری روانی ہوتی ہے اور روانی ہی فصاحت پیدا کرتی ہے۔ آسمان کی اس پہلی غزل جس کا عنوان شاعر نے حمد و نعت رکھا ہے کے تمام اشعار اسی طرح سلیس اور رواں ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

مجھے ایسی جنت نہیں چاہیے
جہاں سے مدینہ دکھائی نہ دے
مجھے اپنی چادر میں یوں ڈھانپ لو
زمیں آسماں کچھ دکھائی نہ دے
میں اشکوں سے نامِ محمد ﷺ لکھوں
قلم چھین لے روشنائی نہ دے

ان اشعار کے مطالعے سے یہ محسوس ہوگا کہ یہ نہایت ہی سلیس اور سادہ کلامِ ہے۔ فصاحت کی عمدہ ترین مثال وہ ہوتی ہے، جس میں لفظوں کی ترتیب ایک فطری روانی کے ساتھ ہو لیکن غزل میں چوں کہ قافیے اور وزن کا التزام لازم ہے اس لیے روانی سے سمجھوتا کرنے کا مرحلہ پیش آتا ہے یعنی شعر کو وزن پر ڈھالنے کے

لیے اور قافیہ جوڑنے کے لیے اس فطری روانی میں ردوبدل کرنا پڑتا ہے۔ یہی وہ آزمائش ہوتی ہے جہاں غزل گو فصاحت کو قائم رکھنے کے لیے شدید ذہنی کوفت سے گزرتا ہے لیکن طبع موزوں پر یہ کام بھاری نہیں ہوتا۔ بدر کے اشعار کو پڑھتے ہوئے قاری کی طبیعت کو معنی تک رسائی حاصل کرنے کے لیے نثر کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی ہے یہ فصاحت ہی کی خصوصیت ہے۔ معنی کی تہہ داری، گہرائی و گیرائی ایک الگ بحث ہے، ایسا بھی نہیں ہے کہ جو اشعار فصیح ہوں، آپ ان کے معنی کی ساری حدود ایک دم سر کر لیں۔ بات یہ ہے کہ شعر فصیح ہو تو آپ کی طبیعت پر گراں نہیں گزرتا ہے بلکہ طبیعت اس کی طرف مائل ہوتی ہے۔

''آسمان'' کے اکثر و بیشتر اشعار کی نثر کرنا چاہیں تو بہترین نثری ترتیب وہی پائیں گے جو شعر میں موجود ہے۔ یہ شعر میں فصاحت کی اعلیٰ ترین خصوصیت ہے۔ زیرِ نظر مجموعے میں ایسے اشعار ڈھونڈنے کی ضرورت نہیں پڑتی ہے کیوں کہ یہ اس کی ہر غزل میں موجود ہیں۔ اس کی حد یہ ہے کہ اکثر غزلوں میں تمام اشعار اسی خصوصیت سے متصف نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''آسمان'' کی ایک اور غزل حظہ فرمائیں:

سر سے پا تک وہ گلابوں کا شجر لگتا ہے
باوضو ہو کے بھی چھوتے ہوئے ڈر لگتا ہے

میں تیرے ساتھ ستاروں سے گزر سکتا ہوں
کتنا آسان محبت کا سفر لگتا ہے

مجھ میں رہتا ہے کوئی دشمنِ جانی مرا
خود سے تنہائی میں ملتے ہوئے ڈر لگتا ہے

بت بھی رکھے ہیں نمازیں بھی ادا ہوتی ہیں
دل مرا دل نہیں اللہ کا گھر لگتا ہے

زندگی تو نے مجھے قبر سے کم دی ہے زمیں
پاؤں پھیلاؤں تو دیوار میں سر لگتا ہے

دراصل ان اشعار میں حسنِ ترتیب کا ایسا التزام ہے کہ الفاظ کے مابین ایک فطری ربط اور ہم آہنگی ہے، جسے الگ کرنے کی ضرورت پیش نہیں آتی ہے لیکن جس طرح ذکر کیا گیا کہ صرف سلاست، سادگی اور روانی ہی فصاحت کے لیے کافی نہیں ہے، اور بھی کئی چیزیں ہیں، جن سے فصاحت کی تعمیر ہوتی ہے۔ تصنع،

تکلف اور بناوٹ سے بچ نکلنے کے بعد بھی اشعار کی نوک پلک سنوارنے میں کئی بار غور وخوض کی ضرورت پڑتی ہے، معمولی سی عدم توجہی سے کوئی کمی یا نقص رہ سکتا ہے۔ اگرچہ بدرؔ اشعار کی کاٹ چھانٹ پر ایمان رکھتے ہیں لیکن اس غزل کے آخری شعر کے مصرع ثانی میں چوک گئے ہیں۔ دیوار میں سر لگنا نہ روزمرہ ہے اور نہ اہلِ زبان اسے اس طرح بولتے ہیں بلکہ اس فقرے کو یوں ادا کیا جاتا ہے کہ ''دیوار سے سر لگتا ہے۔'' فصاحت کی شرط ہے کہ فقرے اور محاورے اس طرح ادا کیے جائیں جس طرح مستند اہلِ زبان بولتے یا لکھتے آئے ہوں۔ اگر ایسی کوئی سند نہ ہو تو آسان طریقہ یہ ہے کہ فقرہ قواعدِ صرفی کے خلاف نہ ہو۔ دیوار میں سر لگنے کی قواعدی غلطی بھی چھپی ہوئی نہیں ہے، ایک ادنیٰ طالب علم بھی اس غلطی کو دور سے پکڑ سکتا ہے۔ اس لیے ہم نے کہا کہ بدرؔ چوک گئے ہیں ایسا نہیں ہے کہ وہ اس غلطی کو نہ پہچانتے ہوں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ یہاں وزن کی بھی کوئی مجبوری نہیں ہے۔ غزل ''فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن'' کے وزن پر ہے یہی وزن ''دیوار سے سر لگتا ہے'' سے بھی ادا ہو جاتا۔ جس طرح ''میں'' کو بطور ہجائے کوتاہ ادا کیا گیا ہے، اسی طرح ''سے'' کو بھی بطور ہجائے کوتاہ لایا جا سکتا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس معمولی سی عدم توجہی نے اتنے خوب شعر کو مشکوک بنا رکھا ہے۔

بحر حال اشعار میں جو فطری روانی اور تسلسل ہے، وہ قابل ستائش ہے۔ اساتذہ کا ماننا ہے کہ جو کلامِ موزوں نثر سی روانی رکھتا ہے، وہ فصاحت کے اعلیٰ درجے پر ہوتا ہے۔ فصاحت کی اس خوبی کا ذکر پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب اس طرح کرتے ہیں:

> ''لفظوں کی ترتیب قواعدِ زبان اور اصول بیان کے مطابق ہو یعنی اگر شعر کی نثر کریں تو بھی لفظ اپنی جگہ سے نہ ہٹیں۔ محاورے اور روزمرے کی پابندی شعر میں حُسن اور اثر پیدا کر دیتی ہے اور اس سے خاص وعام سب لطف اٹھاتے ہیں''[۱۳]

اس اقتباس کے بعد مسعود حسین رضوی اساتذہ کے چند اشعار بطور مثال درج کرتے ہیں جن میں غالبؔ کا یہ شعر بھی موجود ہے۔

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

اس شعر میں فصاحت کی اعلیٰ ترین خصوصیت یہی ہے کہ اگر اس شعر کی نثر کرنا بھی چاہیں تو الفاظ کی ترتیب بدلنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ''آسمان'' میں اشعار کی اکثریت اسی خصوصیت

سے متصف نظر آتی ہے۔ ''آسمان'' کی تیسری غزل کے یہ دو شعر دیکھیں:

محبتوں میں دکھاوے کی دوستی نہ ملا
اگر گلے نہیں ملتا تو ہاتھ بھی نہ ملا
خدا کی اتنی بڑی کائنات میں، میں نے
بس ایک شخص کو مانگا مجھے وہ ہی نہ ملا

جیسا کہ شروع میں عرض کیا جا چکا ہے کہ ''آسمان'' میں فصاحت کے اشعار تلاش کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی ہے بلکہ دشواری یہ ہوتی ہے کہ کس شعر کو چھوڑ دیا جائے۔ ابھی تک ہم نے پہلی دوسری اور تیسری غزل کے اشعار پیش کیے ہیں، جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ڈھونڈ ڈھونڈ کر اشعار نہیں لائے ہیں بلکہ جو شعر سامنے آتا ہے وہ فصیح نظر آتا ہے۔ ابھی تک ہم نے اس بات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے کہ محاورے اور روزمرہ سے شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ بدؔر کی شاعری روزمرہ کے محاورے اور عام بول چال کی زبان میں ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کو عام بول چال کی زبان میں ادا کرنے کی ٹھان لی تھی۔ اس مقصد میں وہ اس حد تک کامیاب ہوئے کہ یہ خصوصیت ان کی انفرادیت کا ایک نمایاں پہلو بن گئی۔ ''آسمان'' میں بھی یہ خصوصیت کافی نمایاں ہے۔ اس میں بعض ایسی غزلیں بھی ہیں جو مطلع تا مقطع اسی خصوصیت سے لبریز ہیں۔ ایک پوری غزل میں روزمرہ کی گفتگو ملاحظہ فرمائیں:

نکل آئے ادھر جناب کہاں
رات کے وقت آفتاب کہاں
میری آنکھیں کسی کے آنسو ہیں
ورنہ ان پتھروں میں آب کہاں
سیب کھلے ہیں کسی کے گالوں پر
اس برس باغ میں گلاب کہاں
میرے ہونٹوں پر تیری خوشبو ہے
چھو سکے گی انھیں شراب کہاں

رات کے وقت آفتاب، پتھروں میں آب، باغ میں گلاب، ہونٹوں پر خوشبو سب روزمرہ کے عوامی

محاورے ہیں، جنھیں نہایت ہی فصاحت کے ساتھ غزل کے پیرایۂ بیان میں ادا کیا گیا ہے۔ تمام اشعار سلیس اور دریا کی طرح رواں ہیں۔ ان اشعار کی نثر کرنا چاہیں تو ترتیب بدلنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوگی۔ پہلے مصرعے کی نثر پر اگر خوب غور کیا جائے تو یوں ہوگی: ''جناب ادھر کہاں نکل آئے'' جوکہ روزمرہ میں مستعمل ہے لیکن جناب کو بطور قافیہ لانا ہو تو نکل آئے ادھر جناب کہاں سے بہتر کوئی ترتیب بنتی ہی نہیں ہے۔ دراصل وزن اور قافیے سے نمٹنے کے لیے اس کی ترتیب اس طرح بدلی گئی ہے کہ کسی قسم کا ثقل، غرابت یا تنافر پیدا نہ ہو، جس سے مطلب سمجھنے میں دشواری ہو یا کانوں پر گراں گزرے۔ ایسی ترتیب بدلنے سے فصاحت میں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ اس حوالے سے مسعود حسین رضوی کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''اگر وزن مجبور کرے تو لفظوں کی ترتیب میں فرق کرنا جائز ہے مگر صرف اتنا کہ مطلب سمجھنے میں دقت نہ ہو اور کانوں کو ناگوار نہ ہو بلکہ بغیر غور کیے ہوئے اس فرق کا احساس کبھی نہ ہو۔'' [۱۴]

بیان میں سادگی اور سلاست ہونے کی وجہ سے فصاحت داخلِ کلام تو رہتی ہے مگر یہاں ایک بڑا خدشہ یہ رہتا ہے کہ کہیں بیان نثر کے اتنے قریب نہ جا پہنچے کہ کلام کی تاثیر جاتی رہے یا تغزل اور شعریت سے ہاتھ دھو بیٹھے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ شاعر کے تخیل میں وسعت، فکر میں جدّت اور فن میں مہارت ہو جو بیان کی سادگی کے باوجود کلام میں گہرائی اور تاثیر کا حُسن باقی رکھ سکے۔ بدؔر کے کلام میں سادگی ہونے کے باوجود جمال آفرینی اور اثر آفرینی برقرار رہتی ہے۔

میں اداس رستہ ہوں شام کا تری آہٹوں کی تلاش ہے
یہ ستارے سب ہیں بجھے بجھے مجھے جگنوؤں کی تلاش ہے

فصاحت کے ساتھ بلاغت کا لفظ اسی وجہ سے موجود رہتا ہے کہ کلام میں صرف فصاحت کا ہونا ہی کافی نہیں ہوتا۔ بلاغت کا ذکر اپنے مقام پر آئے گا لیکن یہاں اتنا کہنا ضروری ہے کہ فصاحت نثر میں بھی موجود ہوتی ہے، شعر میں فصاحت کے ساتھ ساتھ دیگر لوازمات بھی ہوتے ہیں جو شعر کو نثر سے متمائز کرتے ہیں۔ درج بالا اس شعر کو دیکھیے، اس میں فصاحت بھی ہے، بلاغت بھی اور امیجری کا رنگ بھی ہے۔ ان تمام اوصاف کی بنا پر اس شعر میں جمال آفرینی، تاثیر اور معنی کی گہرائی بھی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ مصرعوں کو الگ الگ پڑھ کے دیکھیے تو عمدہ نثر کی بہترین مثال بھی ہے۔ ''آسمان'' میں اسی طرح کے فصاحت کا دریا بہاتے اشعار موجود

ہیں۔خاص بات یہ ہے کہ فصیح ترین اشعار میں بھی امیجری کے نت نئے رنگ جلوہ گر ہیں۔حالاں کہ عام خیال یہ ہے کہ جس طرح سے قافیہ اور وزن کی پابندیوں کی وجہ سے شاعر فصاحت سے سمجھوتا کرنے پر مجبور ہوسکتا ہے، اسی طرح کسی عمدہ پیکر یا امیج کو تخلیق کرتے ہوئے فصاحت میں کمی واقع ہوسکتی ہے لیکن فن کار ان سبھی مسائل سے نمٹنا خوب جانتا ہے۔

Spoken Language کو غزل میں اپنانے کا بدؔر کو ایک اور فائدہ یہ ہوا کہ ان کے کلام میں برجستگی پیدا ہوئی۔کلام میں برجستگی کا وجود تین عناصر کو محیط ہوتا ہے۔کلام بے ساختہ ہو، فی البدیہ یعنی حسبِ موقع ہو اور بنا تکلف ہو۔ یہ دعویٰ نہیں کہ یہ خصوصیت عوامی زبان کو اظہار کے پردینے ہی کی بنا پر پیدا ہوتی ہے یقیناً اس میں شاعر کی فن کاری کا عمل دخل ہے لیکن سادگی ، سلاست اور روانی کی طرح کلام کا بے ساختہ رنگ، فی البدیہ پن اور بے تکلفانہ اظہارِ فن بھی کسی قدر عوامی بول چال ہی کا رہینِ منت ہوتا ہے۔اس لیے کہ شاعر کا تبادلۂ خیال شاعری کے علاوہ اپنے معاشرے میں جس زبان میں ہوتا ہے، اس میں فطرتاً بے ساختگی، برجستگی اور بے تکلفانہ پن ہوتا ہے۔ جب اسی زبان کو وہ شعر کا جامہ پہناتا ہے تو یہ رنگ قائم رہنا عین ممکن ہے۔''آسمان'' میں درجنوں ایسے اشعار موجود ہیں، جہاں محسوس ہوتا ہے کہ بدؔر بے ساختہ اور بے تکلفانہ شعر پر شعر کہتے جارہے ہیں:۔

نہ جی بھر کے دیکھا نہ کچھ بات کی
بڑی آرزو تھی ملاقات کی

کئی سال سے کچھ خبر ہی نہیں
کہاں دن گزارا کہاں رات کی

میرا شیطان مر گیا شاید
میرے سینے پہ سو رہا ہے کوئی

دل کی بستی پرانی دلی ہے
جو بھی گزرا ہے اس نے لوٹا ہے

اگر تلاش کرو کوئی مل ہی جائے گا
مگر تمہاری طرح کون مجھ کو چاہے گا

تمہیں ضرور کوئی چاہتوں سے دیکھے گا
مگر وہ آنکھیں ہماری کہاں سے لائے گا

برجستہ کلام میں فصاحت کا رنگ پایا جانا یقینی ہے اور یہ بھی مانا جا سکتا ہے کہ بدؔر کے کلام میں سادگی، سلاست، روانی اور برجستگی جیسی خوبیاں عوامی زبان کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں لیکن عوامی زبان اور روزمرہ محاوروں میں غزل کہنے میں ایک نیا مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ بعض الفاظ اور محاورے زبان نہیں محض بولی ٹھولی کے محاورے ہوتے ہیں اور بعض سے یہ خطرہ لاحق رہتا ہے کہ اگر یہ محاورات لسانیات کے زمانی تغیر کے طوفان میں دم توڑ بیٹھے تو شعر کا باقی رہنا بھی محال ہوگا۔ بشیر بدؔر اس راز سے بخوبی واقف تھے ایک مشاعرے میں یہ کہتے نظر آتے ہیں کہ ایک دور کا محاورہ دوسرے دور کے لیے اجنبی اور بے اثر ہو جاتا ہے محض محاورے کے حسن اور برجستگی پر کوئی شعر اچھا نہیں ہو سکتا ہے۔

دراصل شعر کے لیے اچھا محاورہ وہی ہے جو ہر دور میں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ میؔر و غالؔب کے اشعار آج زندہ نہ ہوتے اگر ان کے ڈکشن اور محاوروں میں زندہ رہنے کی قوت نہ ہوتی اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ میؔر کے کئی اشعار جو ان کے زمانے میں خوب سراہے جاتے تھے۔ آج صرف اہل علم کی حد تک گردش میں ہیں، ہر کسی کی طبیعت انھیں برداشت کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتی۔ یہ مسئلہ ڈکشن اور محاورے دونوں کے ساتھ ہے لیکن بدؔر نے جو ڈکشن استعمال کیا ہے وہ تقریباً پانچ سو سالہ لسانی توڑ موڑ کے بعد بیسویں صدی کی زبان تک پہنچا ہے۔ اس لیے اس سے امید کی جا سکتی ہے کہ اس میں کئی سو سال زندہ رہنے کی طاقت بھی ہوگی۔

''آسمان'' میں بلاغت کا تجزیہ:

''آسمان'' میں فصاحت کا تجزیہ صراحت کے ساتھ پیش کیا جا چکا ہے، آیئے اب بلاغت کا تجزیہ علومِ بلاغت یعنی تشبیہ، استعارہ، عروض و قوافی کی روشنی میں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ زیر نظر مجموعہ خالص غزل کا مجموعہ ہے، اس میں بلاغت کے کئی عناصر دیکھے جا سکتے ہیں۔ تشبیہات و استعارات سے کام لینا غزل میں ایک

عام سی بات ہے۔اس مجموعہ میں تشبیہات کے ساتھ ساتھ ایک منفرد استعاراتی نظام بھی ہے۔آیئے موضوع کا آغاز تشبیہ سے کرتے ہیں۔

تشبیہ:

تشبیہ کے معنی ایک چیز کو دوسری چیز کے مانند ٹھہرانے کے ہیں۔انگریزی میں تشبیہ کی قائم مقام اصطلاح simile ہے جو لاطینی الاصل ہے اس کے معنی تقابل اور مشابہت کے ہیں۔ چوں کہ یہاں ایک چیز کو دوسری چیز کی مانند کسی وصفی مشابہت کی بنا پر قرار دیا جاتا ہے۔اس لیے اردو میں اس کا نام تشبیہ پڑ گیا۔تشبیہ کے درج ذیل پانچ اجزا ہیں۔تشبیہ اور اس کے اجزا کو سمجھنے کے لیے میرؔ کا ایک شعر ملاحظہ فرمائیں۔

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

مشبہ: جس چیز کو تشبیہ دی جائے۔ مذکورہ شعر میں ہستی کو حباب سے تشبیہ دی گئی ہے لہٰذا اس شعر میں ہستی مشبہ ہے۔

مشبہ بہ: جس چیز سے تشبیہ دی جائے۔ مذکورہ شعر میں ہستی کو حباب سے تشبیہ دی گئی ہے لہٰذا حباب مشبہ بہ ہے۔ مشبہ اور مشبہ بہ کو طرفینِ تشبیہ کہتے ہیں۔

وجہ شبہ: جس وجہ سے تشبیہ دی جائے اسے وجہ شبہ کہتے ہیں۔ وجہ شبہ دراصل وہ وصف ہوتا ہے جو طرفینِ تشبیہ میں مشترک پایا جاتا ہے۔ مذکورہ بالا شعر میں ہستی کو حباب سے تشبیہ دینے کی وجہ ان دونوں کی فنائیت ہے یعنی دونوں کا عارضی ہونا ہے لہٰذا فنا ہونا وجہ شبہ ہے۔

غرض تشبیہ: غرض تشبیہ وہ مقصد ہے، جس کی خاطر تشبیہ کا یہ نظام عمل میں آتا ہے۔ مذکورہ شعر میں زندگی کی ناپائیداری کو واضح کرنا غرض تشبیہ ہے۔

ادواتِ تشبیہ یا حرفِ تشبیہ: وہ حرف یا لفظ جسے تشبیہ دینے کے لیے استعمال کیا جائے۔ مذکورہ بالا شعر میں ''سی'' حرفِ تشبیہ ہے۔حرفِ تشبیہ کو ادواتِ تشبیہ بھی کہتے ہیں۔ادوات ادات کی جمع ہے، جس کے معنی آلہ کے ہیں چونکہ یہ حروف یا الفاظ بطورِ آلہ کار استعمال ہوتے ہیں اس لیے انھیں ادواتِ تشبیہ بھی کہتے ہیں۔ادواتِ تشبیہ کی تعداد متعین نہیں ہے البتہ چند اہم اور ضروری ادوات یہ ہیں: مانند، مثل،

صورت، بصورت، طرح، گویا، جیسا، جیسی، جیسے، برنگ، بشکل، ساں، سا، سے اور سی وغیرہ۔

اقسامِ تشبیہ:

تشبیہ کو کئی لحاظ سے تقسیم کیا گیا ہے، جس وجہ سے اس کی کئی قسمیں ہیں، جن کا مختصراً خاکہ ذیل میں درج ہے۔

۱) تشبیہ کی پہلی تقسیم طرفین تشبیہ کے لحاظ سے حسی اور عقلی ہے۔ حسی تشبیہ وہ تشبیہ ہے جس میں مشبہ اور مشبہ بہ کو حواسِ خمسہ کے ذریعے محسوس کیا جا سکے۔ اگر طرفینِ تشبیہ کو حواسِ خمسہ کے ذریعہ محسوس نہ کیا جا سکے اور عقل کے ذریعے سمجھنا ممکن ہو تو اسے تشبیہ عقلی کہتے ہیں۔ تشبیہ حسی کی پانچ قسمیں ہیں کیوں کہ حواسِ خمسہ بھی پانچ ہیں۔

حسی بصری (اگر طرفینِ تشبیہ کا تعلق دیکھنے سے ہو)، حسی سمعی (اگر طرفینِ تشبیہ کا تعلق سننے سے ہو)، حسی شامی (اگر طرفین تشبیہ کا تعلق سونگھنے سے ہو)، حسی مذوقی (اگر طرفینِ تشبیہ کا تعلق ذائقہ یعنی چکھنے سے ہو) اور حسی لمسی (اگر طرفینِ تشبیہ کا تعلق چھونے سے ہو)

۲) طرفینِ تشبیہ کی تعداد کے لحاظ سے تشبیہ کی اہم قسمیں تشبیہ مفرد، تشبیہ مرکب، تشبیہ ملفوف، تشبیہ مفروق، تشبیہ تسویہ، تشبیہ جمع، تشبیہ تفصیل، تشبیہ اضمار وغیرہ ہیں۔

۳) تشبیہ کی تین قسمیں تشبیہِ عقلی، تشبیہ وہمی اور تشبیہ وجدانی بھی ہیں۔ اس تقسیم میں وہ تشبیہات ہیں جن میں طرفینِ تشبیہ کو نہ حواسِ خمسہ سے محسوس کیا جا سکے اور نہ بآسانی عقل کے ذریعے سمجھا جا سکے۔

۴) وجہ شبہ کے لحاظ سے تشبیہ کی اہم قسمیں ہیں: تشبیہ قریب، تشبیہ بعید، تشبیہ تمثیل، تشبیہ غیر تمثیل، تشبیہ مجمل، تشبیہ مفصل، تشبیہ مشروط، تشبیہ معکوس۔

۵) حرفِ تشبیہ کے لحاظ سے تشبیہ کی اہم قسمیں ہیں: تشبیہ مرسل، تشبیہ موکد۔

۶) غرض تشبیہ کے لحاظ سے تشبیہ کی اہم قسمیں ہیں: تشبیہ مقبول، تشبیہ مطلق، تشبیہ مردو۔

تمام اقسام کی تعریف اور وضاحت اس مقام پر مناسب نہیں ہے اور نہ یہ تمام قسمیں بدؔر کے کلام میں پائی جاتی ہیں۔ بدر کے کلام میں جو تشبیہیں پائی جائیں گی، ان کی وضاحت حسبِ موقع کرنے کی سعی کی جائے گی۔

تشبیہات اور امیجری:

تشبیہات شاعر کو اظہار و ترسیل کے لیے معنی کے نئے وسائل فراہم کرتی ہیں۔ شاعری، شاعر کے مافی الضمیر کا ایک فن کارانہ اظہار ہوتا ہے۔ اس فن کارانہ اظہار کے لیے شاعر جن شعری وسائل سے کام لیتا ہے، ان میں تشبیہ ایک اہم وسیلہ ہے۔ بدؔر کو ہم نئی امیجری کے ایک بہترین شاعر کے طور پر تسلیم کرتے ہیں۔ دراصل بدؔر کی امیجری کا نظام کسی حد تک تشبیہات ہی کا رہینِ منت ہے۔ شاعری میں امیجری، پیکر تراشی یا تصویر کشی الفاظ کی مدد سے کچھ اس طرح عمل میں آتی ہے، جس طرح مصوّری کا عمل رنگوں کی مدد سے وجود میں آتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ مصوّر کی مصوّری کسی کاغذ، دیوار یا بورڈ پر جھلکتی ہے اور شاعر کی مصوّری شعروں میں رقم ہوتی ہے۔ جس طرح انسان رنگوں سے بنائی تصویروں کو آنکھوں سے دیکھ کر لطف اندوز ہوتا ہے، اسی طرح قاری یا سامع کے قلب و ذہن پر اشعار کی تصویروں سے مناظر کا اسکرین کھلتا ہے، جسے شاعر نے لفظوں میں قید کیا ہوتا ہے۔ اگرچہ تشبیہ اور امیجری دو الگ الگ موضوعات ہیں لیکن ان کے باہمی رشتے میں اس قدر قرابت ہے کہ انھیں ایک ساتھ زیرِ بحث لایا جا سکتا ہے۔ شعرا نے شاعری کو پیکریت کا جو البم فراہم کیا ہے، اس کا اکثر و بیشتر حصہ تشبیہات ہی کے وسیلے سے تخلیق ہوا ہے تاہم یہ بھی درست ہے کہ اشعار میں بغیر تشبیہات کے بھی امیجری موجود ہو سکتی ہے اور کئی اشعار بغیر تشبیہ کے بھی پیکریت کا عمدہ نمونہ ہو سکتے ہیں۔ بدؔر کے کلام میں بھی یہ دونوں صورتیں دیکھی جا سکتی ہیں لیکن ان کے اکثر پیکروں میں تشبیہ شاملِ حال ہے۔ علما نے تشبیہ اور امیجری پر الگ الگ ابواب میں بحث کی ہے لیکن ان کے باہمی رشتے سے کسی نے انکار نہیں کیا ہے۔ یہ آپسی رشتے میں اس قدر منسلک ہیں کہ ان دونوں کی اقسام بھی تقریباً ایک جیسی ہیں۔ اسی غرض سے ''آسمان'' میں تشبیہات اور امیجری کا تجزیہ ایک ہی باب کے تحت زیرِ بحث لایا جا رہا ہے۔

زیرِ نظر مجموعے میں تشبیہات کے کئی رنگ جلوہ گر ہیں۔ سب سے پہلے ایسی تشبیہات کا ذکر کرتے چلیں جو غزل کی خوبصورت روایت کا حصہ ہیں۔ روایتی تشبیہات سے ہمارا مطلب وہ تشبیہات ہیں جو غزل میں محبوب کے حسن و جمال، سراپا بیانی اور ناز و ادا کے بیان میں شروع ہی سے دیکھنے کو ملتی ہیں۔ محبوب سے خطاب چوں کہ کتابِ غزل کا سب سے دلکش ورق ہے لہٰذا اس کا ذکر اردو غزل میں ابتدا تا ہنوز برابر دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثلاً

ادا و ناز سوں آتا ہے وہ روشن جبیں گھر سوں
کہ جیوں مشرق سوں نکلے آفتاب آہستہ آہستہ

وؔلی

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

میؔر

تشبیہ کا یہ روایتی انداز بدؔر کے کلام میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔مجموعہ ''آسمان'' میں بھی ایسی چند مثالیں ملتی ہیں، جہاں بدؔر محبوب کے حسن کی بات کرتے ہوئے تشبیہات کا سہارا لیتے ہیں۔مثلا:

ہمارے ہاتھوں میں اک شکل چاند جیسی تھی
تمھیں یہ کیسے بتائیں وہ رات کیسی تھی
مہک رہے تھے مرے ہونٹ اس کی خوشبو سے
عجیب آگ تھی بالکل گلاب جیسی تھی

تشبیہ کے لیے دو چیزوں کا ہونا ضروری ہے جن کے درمیان کوئی وصفی مشابہت ہو انھیں طرفین تشبیہ کہتے ہیں۔اس لحاظ سے مذکورہ بالا دونوں اشعار کی تشبیہات حسی بصری ہیں۔بدؔر کے ہاں طرفین تشبیہ کے لحاظ سے سب سے زیادہ حسی بصری قسم کی تشبیہیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔پہلے شعر میں شاعر نے محبوب کی شکل (چہرے) کو چاند جیسی بتا کے نہ صرف ایک حسی بصری تشبیہ رقم کی ہے بلکہ لفظوں میں ایک حسین امیج بھی قید کی ہے۔''شکل''مشبہ ہے اور''چاند''مشبہ بہ۔محبوب کے چہرے میں چاند سی چمک اور روشنی ہے، اس طرح سے کہہ سکتے ہیں کہ وجہِ تشبیہ ''چمک'' ہے۔غرضِ تشبیہ محبوب کے حسن کا بیان ہے اور حرف تشبیہ ''جیسی'' ہے۔بدؔر کو امیجری کا فن خوب آتا ہے اور تشبیہات سے وہ خوب سے خوب مناظر کو دوسطروں میں قید کرتے ہیں۔تشبیہ اگر صرف پہلے ہی مصرعے میں مکمل ہے لیکن امیجری کا حسن پورے شعر کو سمجھنے ہی سے واضح ہوتا ہے۔وصل کی رات ہے محبوب کا چہرہ روبرو ہے۔شاعر ہاتھوں میں چاند جیسی شکل لے کر مصرعِ ثانی میں جو استفہام کا رنگ پیدا کرتا ہے، وہ دراصل قاری کے قلب و ذہن پر ایک دستک ہے جو نئے در وا کرتے ہوئے اسے چاندنی رات کے منظر میں لے جاتی ہے۔تمھیں یہ کیسے بتائیں وہ رات کیسی تھی؟ کا جواب تلاش کرنے

کے لیے بس اتنی سی فہم کافی ہے کہ آدمی وصل کی رات اور محبوب کے چاند جیسے مکھڑے سے واقف ہو تو نظروں کے سامنے چاندنی رات کا منظر آتے دیر نہ لگے۔ دراصل دوسرے مصرعے میں بھی تشبیہ ہی پوشیدہ ہے جو پہلے مصرعے کو سمجھنے کے بعد عیاں ہوتی ہے۔ شاعر وصل کی رات کو چاندنی رات سے تشبیہ دے رہا ہے۔ پہلے مصرعے میں جو کیفیت بیان ہوئی ہے کہ محبوب کی چاند جیسی شکل ہاتھوں میں ہے۔ جس رات چاند ہاتھوں میں ہو اس رات کے چاندنی رات ہونے سے کسے انکار ہو سکتا ہے؟

دوسرے شعر میں شاعر وصل سے پیدا شدہ آگ کو گلاب سے تشبیہ دیتا ہے۔ ''آگ'' (آتش عشق) مشبہ ہے، ''گلاب'' مشبہ بہ ہے۔ آگ اور گلاب کی تیز رنگت میں ایک وصفی مشابہت شعلہ سامانی کی ہے لہٰذا ''شعلہ سامانی'' وجہ شبہ ہے۔ آتشِ عشق کا بیان غرض تشبیہ ہے اور حرف تشبیہ ''جیسی'' ہے۔ ان دونوں شعروں میں وجہِ تشبیہ کا بیان نہیں ہے۔ واضح رہے کہ شعر میں تشبیہ کے تمام اجزا کا بیان ضروری نہیں ہوتا ہے۔ اس شعر کی فن کاری ہونٹوں کے خوشبو سے مہکنے میں بھی پوشیدہ ہے، اگر چہ گلاب کی پنکھڑی کو ہونٹوں سے تشبیہ دینا غزل میں عام ہے لیکن آتشِ عشق کو گلاب سے تشبیہ دینے میں بڑی فن کاری ہے۔ جس طرح عشق کی آگ حسن سے بھڑکتی ہے بالکل اسی طرح گلاب کی تیز رنگت کی نسبت بھی حُسن ہی سے ہے لہٰذا محبوب کے دیدار سے بھڑکی ہوئی آگ کو گلاب سے تشبیہ دینا عین موافق ہے۔ عشق کی آگ کو گلاب سے تشبیہ دینے میں یہ وجہ بھی کارفرما ہے کہ جس طرح عشق کی آگ اندر ہی اندر سلگتی رہتی ہے اور اس کی شدت سے عاشق کے چہرے کا رنگ سرخ ہو جاتا ہے لیکن بہت تند و تیز ہونے کے باوجود بھی اس آگ کے شعلے ظاہر نہیں ہوتے ہیں، اسی طرح کا معاملہ گلاب کا ہے کہ گلاب میں اندر ہی اندر جب قدرت اپنے حسن کی جلوگری کو تیزی بخشتی ہے تو اس کا رنگ آگ سا ہو جاتا ہے لیکن اس میں تپش ظاہر نہیں ہوتی۔

مست و سرشار تھے کوئی ٹھوکر لگی آسماں سے زمیں پر یوں ہم آ گئے
شاخ سے پھول جیسے کوئی گر پڑے رقصِ آواز پر جھومتے جھومتے
آنکھیں آنسو بھری، پلکیں بوجھل گھنی، جیسے جھیلیں بھی ہوں نرم سائے بھی ہوں
وہ تو کہیے انھیں کچھ ہنسی آ گئی، بچ گئے آج ہم ڈوبتے ڈوبتے

یہ اشعار بدؔر کے بالکل ابتدائی دور کی غزل سے ماخوذ ہیں لیکن ''آسمان'' میں کئی غزلیں ایسی بھی شامل

کی گئی ہیں، جو اگلے مجموعوں میں بھی شایع ہو چکی تھیں۔ یہاں کہنا صرف یہ ہے کہ بدؔر ابتدا ہی سے غزل میں تشبیہات سے کام لیتے آئے ہیں۔ مذکورہ پہلے شعر میں ''ہم'' مشبہ ہے اور ''پھول'' (شاخ سے گرتا ہوا) مشبہ بہ۔ طرفین تشبیہ کے لحاظ سے یہ بھی حسی بصری تشبیہ ہے، جس کی وجہ سے شعر میں ایک خوبصورت حسی بصری پیکر بھی قائم ہوا ہے۔ زندگی کے کسی موڑ پر اچانک ایک خوش وخرم اور مست وسرشار شخص کسی حادثے کا شکار ہو جائے یا اپنوں سے جدا ہو جائے کہ سب کی سب خوشیاں پل بھر میں چھن جائیں تو اس انسان کی مشابہت ایسے پھول سے ہے جو اچانک شاخ سے گر پڑے اور جھومتے جھومتے اپنے وجود کو مضمحل ہوتے دیکھے۔ یہی حال ایک عاشق کا ہے کہ وہ عشق میں مست وسرشار ہوتا ہے لیکن محبوب سے بچھڑنا ایک ایسی ٹھوکر ہے کہ وہ آسماں سے زمیں پہ گر جانے کے مشابہ ہے۔

دوسرا شعر تشبیہ ملفوف کی مثال ہے۔ تشبیہ ملفوف طرفین تشبیہ کی تعداد کے لحاظ سے کی گئی تقسیم ہے۔ تشبیہ کی اس قسم میں ایک سے زیادہ مشبہ اور مشبہ بہ ہوتے ہیں۔ پہلے چند مشبہ لائے جاتے ہیں اور پھر اسی ترتیب کے ساتھ مشبہ بہ کا ذکر ہوتا ہے۔ شعر میں پہلے ''آنکھیں'' اور ''پلکیں'' دو مشبہ ہیں اور اس کے بعد ''جھیلیں'' اور ''نرم سائے'' دو مشبہ بہ ہیں۔ آنکھوں کو جھیلوں سے تشبیہ ہے اور پلکوں کو نرم سایوں سے بالترتیب تشبیہ سے لف ونشر کا حسن پیدا ہوا ہے جو تشبیہ کی اس قسم کی خصوصیت ہے۔ وجہ شبہ کے لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ تشبیہ مفصل بھی کہی جا سکتی ہے، اس لیے کہ وجہ شبہ بیان کر دی گئی ہے۔ وہ اس طرح کہ آنکھوں کو جھیلوں سے تشبیہ دینے کی وجہ پانی کا موجود ہونا ہوسکتا ہے، جسے ''آنکھیں آنسو بھری'' کہہ کر بیان کیا گیا ہے۔ تشبیہ کا حسن اس بات میں مخفی ہے کہ جھیل کا سرمایہ پانی ہوتا ہے اور آنکھ کا سرمایا آنسو ہے۔ اسی طرح پلکوں کو نرم سائے سے تشبیہ دینے کی وجہ بھی ''پلکیں بوجل گھنی'' میں مذکور ہے۔ پورا مصرع سمجھ لینے کے بعد جو تصویر قائم ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ایک جھیل کے کنارے کوئی بوجھل گھنا یعنی سایادار درخت ہو جو جھیل کے حسن کو دوبالا کرے؛ بالکل اسی طرح بوجھل گھنی پلکیں آنکھوں کے حسن کو بڑھاتی ہیں۔ آنکھوں کی نزاکت کو مدنظر رکھیں تو نرم سائے کی ترکیب کا اپنا حسن ہے۔ آسان الفاظ میں یہ کہ آنکھوں کا حسن اپنی جگہ ہے ہی لیکن پلکیں ان کے حسن میں مزید رعنائی عطا کرتی ہیں، جس طرح کسی خوبصورت جھیل کے کنارے کوئی سایہ دار درخت اس کے حسن میں اضافہ کرتا ہے۔ مصرعِ ثانی بھی کئی محاسن رکھتا ہے جن کا بیان موضوع کو طول دے گا لیکن اتنا

اشارہ ضروری ہے کہ دریائے عشق میں ڈوبنا کیا ہے؟ کوئی کیوں کر ڈوب سکتا ہے؟ کوئی کیسے ڈوبتے ڈوبتے بچ سکتا ہے؟ ایسے کئی سوالات کا جواب اس مصرعے میں فن کارانہ انداز میں موجود ہے۔ اگر کسی کو تلاش ہو تو کچھ دیر مذکورہ بالا شعر میں ڈوب جانے کی سعی کرے۔

محبوب کے ذکر کو التوا میں رکھتے ہوئے تشبیہ مفروق کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیں۔ اس لیے کہ اس کا ذکر تشبیہ ملفوف کے قریب تر ہوتا ہے اور یہ بھی ایک نادر تشبیہ ہے۔ تشبیہ مفروق کے تحت چند مشبہ اور مشبہ بہ کا ذکر ایسے کیا جاتا ہے کہ ہر مشبہ بہ اپنے مشبہ کے بعد واقع ہوتا ہے۔ درج ذیل شعر میں دیکھیے دل کو پھول سے اور رات کو آنکھ سے کس طرح تشبیہ دی ہے۔

دل کھلا ہے پھول سا رات بھیگی آنکھ سی
کوئی موسم ہو یہاں دونوں ہوائیں ساتھ ہیں

بہر حال محبوب کے لب و رخسار، زلفوں اور چشم و ابرو کے بیان میں اکثر شعرا نے غزل میں تشبیہات سے کام لیا ہے۔ بدرؔ سب سے زیادہ آنکھوں ہی کے شیدائی نظر آتے ہیں اور ان آنکھوں کی مستی کے افسانے چھیڑتے ہوئے بدرؔ کبھی جھیلوں کی بات کرتے ہیں تو کبھی تاروں کی۔ کبھی کبھی ایک ڈرامائی فضا بھی قائم کرتے ہیں:

جیسے کشمیری جھیلوں کی آغوش میں ننھے ننھے ستارے اتر آئے ہوں
رات ان نیلی آنکھوں میں کچھ ایسے ہی آنسوؤں کے دیے جھلملاتے رہے

تشبیہ کا حسن اپنی جگہ لیکن اس شعر کی امیجری قابلِ ستائش ہے۔ بدرؔ جدید امیجری کے شاعر ہیں، شاید اسی لیے ان کے ہاں حسی بصری پیکر سب سے زیادہ نظر آتے ہیں۔ جدید انسان سب سے زیادہ دیکھنے کا عادی ہو چکا ہے۔ اسے باقی حواسِ خمسہ سے زیادہ آنکھوں سے منظر دیکھنے پسند ہیں۔ بدرؔ بھی ان مناظر کو کسی ویڈیو فلم ہی کی طرح قید کرتے ہیں۔ محبوب کے خد و خال اور حسن و جمال کے بیان میں مجموعہ ''آسمان'' سے چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیں، جن میں نہ صرف دلکش تشبیہات ہیں بلکہ امیجری کا بہترین نظارہ بھی ہے:

پیار کی کوئی دستک دل پہ پھر سنائی دی
چاند سی کوئی صورت خواب میں دکھائی دی

اس شعر میں بھی محبوب کی صورت کو چاند سے تشبیہ دی گئی ہے۔ صورت مشبہ ، چاند مشبہ بہ اور

''سی'' حرفِ تشبیہ ہے۔ وجہ شبہ خوب صورتی اور چمک ہے جو چاند اور محبوب کی صورت میں ایک مشترک وصف ہے۔ غرضِ تشبیہ محبوب کے حُسن کا بیان ہے۔ یہ بھی حسی بصری پیکر ہے۔

تیرا جسم اشعار کے آئینے میں ایسا لگتا ہے
چاند کو جیسے قید کیا ہو شیشے کی دیواروں میں

اس شعر میں تشبیہ کی لطافت کو خوب محسوس کیا جاسکتا ہے۔ حُسن کو پردوں میں قید کیا جائے تو بھی حُسن پردوں کو چیر کر اپنا جلوہ دکھانے کی تاب رکھتا ہے لیکن فنی مہارت دیکھیے کہ اس امر کے بیان میں شاعر نے کیا خوب تشبیہ سے کام لیا ہے کہ ''چاند کو جیسے قید کیا ہو شیشے کی دیواروں میں''۔ ظاہر ہے کہ شیشے کی دیواریں تیغ و تیشہ کے وار کو تو روک سکتی ہیں لیکن حُسن کی شعاؤں کو روک نہیں سکتیں۔ کہنا یہ ہے کہ حُسن کو اشعار کے پردے میں بھی نہ چھپایا جاسکا۔ ''اشعار کے آئینے میں'' کی ترکیب دراصل ''اشعار کے پردے میں'' کے معنی دیتی ہے۔ شاعر نے محبوب کے حُسن کو اپنے اشعار کے آئینے میں اتارا ہے لیکن یہاں آئینہ اپنے مجازی معنوں میں مستعمل ہے۔

جسم جیسے بھرا بھرا ساغر
گفتگو میں نشہ نشہ سا ہے

شعر کے دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ تشبیہیں ہیں۔ پہلے مصرعے میں محبوب کے جسم کو بھرے ساغر سے تشبیہ دی ہے یہ حسی بصری تشبیہ ہے جب کہ دوسرے مصرعے میں تشبیہ عقلی ہے۔ گفتگو کو ''نشہ'' سے تشبیہ دی ہے۔ طرفینِ تشبیہ گفتگو اور نشہ کو حواسِ خمسہ کے بجائے عقل سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اس لیے یہ تشبیہ عقلی ہے۔ اسے تشبیہ وجدانی بھی کہہ سکتے ہیں جو تشبیہ عقلی کی ایک قسم ہے کیوں کہ یہاں ہم طرفینِ تشبیہ کو اپنے وجدان ہی کی مدد سے محسوس کر سکتے ہیں۔

غزل بھی اس طرح اس کے حضور لایا ہوں
کہ جیسے بچہ کوئی آئے امتحاں کے لیے

یہ تشبیہ مرسل کی مثال ہے۔ تشبیہ مرسل میں حرف تشبیہ مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان بطور واسطہ موجود رہتا ہے۔ اس شعر میں ''جیسے'' حرفِ تشبیہ ہے۔ تشبیہ کی اس قسم کو تشبیہ صریح بھی کہتے ہیں۔

بدؔر نے زندگی کے عمومی تجربات کو پیش کرتے ہوئے بھی اکثر تشبیہ و استعارے کا سہارا لیا ہے۔ ان

تجربات کے اظہار میں معنیٰ کی گہرائی اور گیرائی نہ ہو تو مقصد حاصل نہیں ہوسکتا ہے لہٰذا شاعر، شعری وسائل کا بھرپور سہارا لیتے ہوئے اپنے تجربات کو معنیٰ خیز رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے۔ مثلاً

آدمیت، محبت، شرافت ، وفا
ناگنیں آستینوں میں پلتی رہیں

یہ تشبیہ تسویہ کی مثال ہے۔ تشبیہ تسویہ وہ تشبیہ ہے، جس میں کئی چیزوں کو کسی ایک چیز سے تشبیہ دی جائے۔ یعنی مشبہ کئی ہوں اور مشبہ بہ ایک ہی ہو۔ اس شعر میں آدمیت، محبت، شرافت اور وفا چار مشبہ ہیں اور ناگنیں مشبہ بہ ہے۔ شاعر نے اپنی زندگی میں رشتوں اور جذبوں کی حقیقتوں کو جب نزدیک سے دیکھا تو اسے ان میں صداقت نظر نہیں آئی۔ اخلاص سے خالی ان جذبوں اور رشتوں میں صرف بناوٹ اور خودغرضی نظر آئی۔ دراصل انسان اب محبت، شرافت اور وفا کا ڈھونگ رچا کر اپنے مقصد کی تاک میں لگا رہتا ہے۔ اس لیے ایسی حالت کو بیان کرنے میں شاعر کو ان تمام جذبوں کی مشابہت آستین میں چھپے سانپ کی طرح نظر آئی۔ جدتِ بیان اور شعری ضروریات کے پیشِ نظر شاعر نے بہترین مصرع کہا ہے۔ اسی طرح:

ان کے چہرے چاند تاروں کی طرح روشن رہے
جن غریبوں کے یہاں حُسنِ قناعت ہے بہت

شاعر کی نگاہ اپنے زمانے کے منفی اور مثبت دونوں پہلوؤں پر ہے۔ جہاں ایک طرف اسے اخلاص سے عاری رشتے اور جذبے لیے انسان ملتے ہیں، وہاں دوسری طرف اسے جو جو مثبت قدریں ملتی ہیں انھیں بھی اپنے شعری تجربے کا حصہ بناتا ہے۔ درج بالا شعر پہ غور فرمائیں تو شاعر ناامیدی میں امید کی کرن ڈھونڈ کر کے ایک رجائی تصور پیش کرتے نظر آتا ہے۔ ان غریبوں کے چہروں کو چاند تاروں سے تشبیہ دیتا ہے، جن کی پونجی میں حُسنِ قناعت کی دولت باقی ہے۔ لفظ غریب کو حقیقی معنوں میں لیجیے یا مجازی معنوں میں دونوں صورتوں میں قناعت ایک حُسن (دولت) بن کر وارد ہوتی ہے۔ یہ ایسی دولت ہے جو انسان کو ہر حال میں مطمئن رکھتی ہے، جس کی وجہ سے سب کچھ لٹ جانے کے بعد بھی چہروں کی چمک باقی رہتی ہے۔

اک سمندر کے پیاسے کنارے تھے ہم اپنا پیغام لاتی تھی موجِ رواں
آج دو ریل کی پٹریوں کی طرح ساتھ چلنا ہے اور بولنا تک نہیں

ہجر و وصال کی کیفیات کو شعرا نے طرح طرح سے بیان کیا ہے۔ اس شعر میں ان دونوں کیفیات کا

نہایت عمدہ بیان ہے۔مصرع اول کیفیتِ ہجر کو بیان کرتا ہے اور ثانی وصل کو۔ہجر کی کیفیت میں عاشق اور معشوق کو شاعر سمندر کے دو کناروں سے تشبیہ دیتا ہے۔سمندر کے دو مخالف کناروں کی طرح ہی ہجر میں عاشق ومعشوق ہوتے ہیں، جن کے درمیان محبت کا سمندر رواں ہوتا ہے لیکن ہجر کے باعث دونوں پیاسے ہوتے ہیں۔اس مناسبت سے پیاسے کنارے بہت ہی موافق اور موزوں ترکیب ہے۔زمانۂ ہجر کی خوبی یہ ہے کہ بادِ صبا ایک دوسرے کا پیغام لاتی رہتی ہے لیکن وصل نے عشق کی پیاس تو بجھا دی مگر اب دونوں کا حال ریل کی دو متوازی پٹریوں سا ہو گیا جو بلاشک ساتھ ساتھ چلتی رہتی ہیں لیکن کبھی ایک دوسرے سے ملتی نہیں ہیں۔تشبیہ کتنی موافق اور فن کارانہ ہے اس کا فیصلہ قاری خود کرتا ہے اور عش عش کہہ اٹھتا ہے۔

راکھ ہوئیں آنکھوں کی شمعیں آنسو بھی بے نور ہوئے

دھیرے دھیرے میرا دل پتھر سا ہوا جاتا ہے

''دھیرے دھیرے میرا دل پتھر سا ہوا جاتا ہے'' بے حد بلیغ مصرع ہے۔ پتھر بدؔر کے چنیدہ استعاروں میں سے ایک ہے، جس کی تفصیل استعارے کے باب میں آئے گی۔ یہاں اسے بطورِ تشبیہ لایا گیا ہے۔اس پتھر جیسے دل کی بلاغت کا اندازہ کرنا ہو تو اسے شاعر کی ذات سے آگے بڑھ کر نئے زمانے کے انسان میں دیکھنا ہوگا۔غزل کا شاعر ذات کے پردے میں تمام انسانوں کی روداد بیان کرتا ہے۔نئے زمانے کا انسان احساس اور دردِ دل کی دولت سے محروم ہوتا جا رہا ہے کہا جا سکتا ہے کہ دھیرے دھیرے انسان کا دل یقیناً پتھر سا ہو رہا ہے۔شعر کی فن کاری اس بات میں مخفی ہے کہ دل میں درد ایک انجن کا کام کرتا ہے جو آنکھوں کی شمعوں کو روشن رکھتا ہے اور اسی مناسبت سے آنسو کو نور کہا جا سکتا ہے۔اب جب کہ دل پتھر سا ہو گیا ہے تو آنکھوں کی شمعیں راکھ ہو گئیں اور آنسو بے نور ہوئے۔آنکھوں میں نور اور روشنی کا ہونا ایک فطری عطیہ ہے۔آنکھوں میں نور نہ ہو تو آنکھیں کس کام کی لیکن شاعر نے اس حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے کہ اصل نور اور روشنی صرف بصارت کا ہونا نہیں ہے بلکہ اصل نور اور روشنی بصیرت ہے، جو خلق خدا میں تقسیم کی جا سکتی ہے اور یہ دردِ دل سے پیدا ہوتی ہے۔ جب دل پتھر ہو گیا تو انسان اس نور سے محروم ہو گیا۔ یہ سارا المیہ چوں کہ اچانک سے نہیں ہوا بلکہ یہ سب وقت بدلنے کے ساتھ ساتھ یعنی دھیرے دھیرے پیش آیا لہٰذا دھیرے دھیرے کی ترکیب بہت ہی موافق معلوم ہوتی ہے۔

ہر اک چراغ کی لو ایسی سوئی سوئی تھی
وہ شام جیسے کسی سے بچھڑ کے روئی تھی

بدرؔ جہاں وصل کی رات کو چاندنی رات سے تشبیہ دیتے ہیں وہیں شبِ فرقت کے بیان میں بھی کوئی کمی نہیں ہونے دیتے۔ شبِ فرقت کا غم شام ہی سے عاشق کو کھائے جاتا ہے۔ دردِ فرقت میں غم کی تاریکی اس طرح چھا جاتی ہے کہ کوئی اُجالا اُجالا نہیں رہتا۔ چراغ اس تاریکی کو دور کرنے کی طاقت نہیں رکھتے ایسے حال میں چراغ کی لو بھی سوئی سوئی ہو جاتی ہے۔ یہاں تشبیہ بھی ہے اور تجسیم کاری بھی۔ تجسیم کاری امیجری کی ایک قسم ہے جسے انگریزی میں personification کہتے ہیں۔ امیجری کی اس قسم میں کسی غیر مرئی یا مجرد شے کو جسمانی خدوخال یا حرکات عطا کی جاتی ہیں۔ شام کا کسی سے بچھڑ کے رونا تجسیم کاری کی خوبصورت مثال ہے۔ ''آسمان'' میں تجسیم کی کئی مثالیں موجود ہیں، جن میں سے بعض تشبیہ سے پیدا شدہ ہیں اور بعض بغیر تشبیہ کے۔

کیسی سیاہ رات تھی دہلیز پہ کھڑی
وہ مسکرا دیے تو اُجالے برس گئے

رات موسم بہت فتنہ انگیز تھا اس پہ یادوں کی زلفیں بھی لہرا گئیں
دیر تک دل سے تیری ہی باتیں رہیں بھولی بسری کہانی سناتے رہے

برف کی اجلی پوشاک پہنے ہوئے پیڑ جیسے دعاؤں میں مصروف ہیں
وادیاں پاک مریم کا آنچل ہوئیں آؤ سجدہ کریں سر جھکائیں کہیں

اپنا دل ہے ایک پرندہ جس کے بازو ٹوٹے ہیں
حسرت سے بادل کو دیکھے بادل اُڑتا جاتا ہے

جیسے چشمے پہ نہاتی ہوئی شہزادیِ خواب
چاندنی رات جب اشکوں میں نہا جاتی ہے

پہلے شعر میں سیاہ رات کا دہلیز پہ کھڑا ہونا، دوسرے شعر میں یادوں کی زلفوں کا لہرانا، تیسرے شعر میں برف کا پوشاک پہننا، پیڑوں کا دعاؤں میں مصروف ہونا، چوتھے شعر میں دل کو ایک ایسا پرندہ بتانا جس کے بازو ٹوٹے ہوں، پانچویں شعر میں چاندنی رات کو اشکوں میں نہاتے دکھانا سب تجسیم کاری اور امیجری کی بہترین مثالیں ہیں۔ یہ حسی و عقلی بصری پیکر ہیں جو امیجری کے بہترین مناظر آنکھوں کے سامنے لاتے

ہیں۔امیجری، پیکرتراشی اورتمثال نگاری جیسی اصطلاحات غزل میں ایک ہی معنوں کے لیے مستعمل ہیں۔شبلی نے انھیں محاکات کہاہے۔وہلکھتے ہیں:

''محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جائے۔''[۱۵]

''آسمان''میں تجسیم کاری کے چند مزید اشعار ملاحظہ فرمائیں،جن میں تشبیہات واضح نہیں ہیں لیکن یہ اشعار امیجری کا بہترین نمونہ ہیں:

دلہن بنی ہے رات بڑے احترام سے ۔۔۔ آنسو سجا رہی ہے ستاروں کے نام سے

روشنی کو رنگ کر کے لے گئے جس رات لوگ ۔۔۔ کوئی سایا میرے کمرے میں چھپا روتا رہا

سناتے ہیں مجھے خوابوں کی داستاں اکثر ۔۔۔ کہانیوں کے پر اسرار لب تمہاری طرح

کب جانے ہوا اس کو بکھرا دے فضاؤں میں ۔۔۔ خاموش درختوں پر سہا ہوا نغمہ ہے

یہ کوئی بات کہنا چاہتے ہیں ۔۔۔ ستاروں کے لبوں پہ کپکپی ہے

میں کہیں جاؤں ہے تعاقب میں ۔۔۔ اس کی وہ جان لینے والی ہنسی

پکے گیہوں کی خوشبو چیختی ہے ۔۔۔ بدن اپنا سنہرا ہو چکا ہے

ہماری شاخ کا نو خیز پتّا ۔۔۔ ہوا کے ہونٹ اکثر چومتا ہے

استعارات اور علامات:

استعارہ سے مراد ایسا لفظ ہے جس کا اطلاق مجازی معنوں میں ہو لیکن شرط یہ ہے کہ اس کے حقیقی اور مجازی معنوں کے درمیان تشبیہ کا علاقہ ہو۔استعارہ کے لغوی معنی مستعار لینے کے ہیں۔انگریزی میں استعارے کے لیے metaphor کا لفظ آتا ہے جو کسی نہ کسی صورت میں وسطی فرانسیسی، لاطینی اور قدیم یونانی زبانوں میں بھی پایا جاتا ہے۔ان زبانوں میں اس کے معنی منتقلی،تبدیلی،کے ساتھ ساتھ اور برداشت کرنے کے ہیں۔چوں کہ اس میں معنی اپنی لغت سے منتقل ہوتے ہیں اور یہ معنی لغت کے ساتھ ساتھ اپنا نیا وجود قائم کرتے ہیں اور ان میں نئے نئے مفاہیم کو برداشت کرنے کی صلاحیت بھی ہوتی ہے،شاید اسی وجہ سے

اس اصطلاح کا انگریزی میں قیام ہوا۔ ہمارے یہاں استعارہ مجاز کی ایک قسم ہے، جس میں لفظ اپنے لغوی معنی کی تعبیر سے نئے معنی مستعار لیتا ہے۔ دراصل استعارہ تشبیہ ہی کی پیداوار ہے لیکن تشبیہ کو مجاز میں شامل کرنا درست نہیں ہے۔ اگر حقیقی اور مجازی معنوں کے درمیان تشبیہ کا رشتہ ہے تو اسے استعارہ کہتے ہیں اور اگر یہ رشتہ تشبیہ کے علاوہ ہو تو اسے مجاز مرسل کہتے ہیں۔

تشبیہ اور استعارے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ تشبیہ میں ایک چیز کو دوسری چیز کی طرح قرار دیا جاتا ہے جب کہ استعارے میں ایک چیز کو ہو بہو دوسری چیز قرار دیا جاتا ہے۔ دراصل استعارہ تشبیہ سے زیادہ بلیغ ہوتا ہے۔ مثلاً: چہرے کو چاند جیسا قرار دیں تو تشبیہ ہے۔ اس میں مشبہ ''چہرہ'' اور مشبہ بہ ''چاند'' دونوں مذکور ہیں۔ اگر چاند کہہ کر چہرہ بتانا مقصود ہو لیکن چہرہ مذکور نہ ہو تو یہ استعارہ ہے۔ جس طرح تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ ہوتے ہیں اسی طرح استعارے میں مستعار لہ اور مستعار منہ ہوتے ہیں لیکن مستعار لہ کا بظاہر ذکر نہیں ہوتا ہے۔ تشبیہ میں مشابہت کی وجہ کو وجہ شبہ کہتے ہیں، جب کہ استعارے میں مستعار لینے کی وجہ کو وجہ جامع کہتے ہیں۔ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

وجہ شبہ/ وجہ جامع	مشبہ بہ/ مستعار منہ	مشبہ/ مستعار لہ	مثال	
خوبصورتی یا چمک	چاند	شکل (محبوب کا چہرہ)	ہمارے ہاتھوں میں اک شکل چاند جیسی ہے	تشبیہ
خوبصورتی و چمک	چاند	حضرت محمد ﷺ	جب چلا چاند مدینے کا سوئے ربِ جلیل	استعارہ

استعارہ سازی شاعر کی قوتِ تخلیق کا پتا دیتی ہے۔ غزل اشاروں اور کنایوں میں بات رکھنے کا آرٹ ہے، اس وجہ سے غزل کی تخلیق میں استعارے اور علامت کا اہم رول رہتا ہے، جو غزل کا جتنا بڑا شاعر ہوتا ہے، اس کا استعاراتی نظام اتنا ہی وسیع ہوتا ہے۔ غالبؔ اگر غزل کے سب سے بڑے شاعر ہیں تو متغزلین میں غالبؔ کو سب سے بڑا استعارہ ساز بھی تسلیم کیا جاتا ہے۔ دراصل لفظ جب حقیقی معنوں سے گزر کر مجاز کی فضاؤں میں پرواز کرنے نکلتا ہے تو یہ کہیں تشبیہ اور کہیں استعارے کے پر لگا کر اڑتا ہے۔ جہاں تشبیہ سے کام نہیں نکلتا وہاں یہ استعارے کا روپ دھار لیتا ہے اور استعارہ کی حد کو پار کر کے یہ علامت بن جاتا ہے۔ ناقدین کا خیال ہے کہ تشبیہ، امیجری، استعارہ اور علامت تخلیقی زبان کے چار اہم ارکان ہیں۔ کسی بھی تخلیقی زبان میں ان میں سے چند کا ہونا ناگزیر ہے۔ جس طرح ہم استعارے کو تشبیہ سے ایک قدم آگے بڑھ

کر دیکھتے ہیں، اسی طرح علامت کو استعارے سے ایک قدم آگے بڑھ کر سمجھا جا سکتا ہے۔ تشبیہ اور استعارے کا فرق کرنا آسان ہے لیکن استعارے اور علامت کی تفریق کرنا اور علامت کے امتیازات کو واضح کرنا قدرے پیچیدہ ہے۔ اس کے باوجود اس کو آسان بنا کر یوں پیش کیا جا سکتا ہے کہ استعارہ دو الگ الگ اشیاء کے موازنے کا کام کرتا ہے اور یہ مستعارلہ کا محتاج ہوتا ہے لیکن علامت اس قید سے آزاد اور اس تصور سے بالا تر ہے۔ دراصل علامت استعارے سے زیادہ بلیغ ہے اور یہ وسیع تر اور بلیغ معنوں کی متحمل ہوتی ہے۔ علامت استعارہ بھی ہے اور اس سے ممتاز بھی ہے۔ ناقدین کا خیال ہے کہ علامت اپنے معنی بدلتی نہیں ہے اور نہ محدود کرتی ہے۔ زندہ علامت میں معنی کا بڑھنا تو ممکن ہے سمٹنا ممکن نہیں۔

ایک لفظ یوں ہی علامت نہیں بنتا یہ سفر طے کرنے میں اسے خاصا وقت درکار ہوتا ہے۔ ہماری کلاسیکی غزل کا بیشتر ذخیرۂ الفاظ فارسی کا مستعار ہے۔ شروع شروع میں فارسی کے وہ الفاظ جن کی آج علامتی حیثیت متعین ہے محض حقیقی معنوں میں مستعمل ملتے ہیں۔ آہستہ آہستہ انھوں نے مجازی معنی اختیار کیے اور پھر علامت بن گئے۔ گل و بلبل، شمع و پروانہ، ساغر و مینا، زہد و رندی جیسے درجنوں الفاظ اب بطورِ علامت استعمال ہوتے ہیں۔ گل و بلبل؛ عاشق و معشوق کے استعارہ ہیں اور اب بلبل کی نغمہ سرائی عاشق کی آہ وزاری کی علامت بھی ہے۔ شمع پہلے پہل صرف معشوق کا استعارہ تھی مگر اب یہ سوز و گداز کی علامت کے طور پر بھی مستعمل ہے۔ پروانہ عاشق کا استعارہ ہے اور محبوب پر جاں فدائی کی علامت بھی ہے۔ اسی طرح ان گنت الفاظ اب علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ علامتی حیثیت حاصل کرنے کے باوجود بھی ابتدائی شاعری میں ان کا علامتی دائرہ حُسن و عشق تک محدود رہا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ دائرہ وسیع ہوتا گیا۔ اب یہ الفاظ ہر نوعیت کی واردات کے تلازمے بن گئے ہیں، یہاں تک کہ اب حُسن و عشق از خود علامت بن گئے ہیں۔

استعارے اور علامت کے درمیان فرق کرنا ذرا مشکل ہے لیکن اگر ہم دونوں کو اچھی طرح سمجھتے ہیں تو کوئی مسئلہ نہیں۔ علامت اور استعارے کے مابین کوئی ایسی لکیر کھینچی جائے جو دونوں کے مابین حد فاصل قائمکرے اور خط امتیاز ثابت ہو تو اس کا تعین مشکل نہیں ہے۔ دونوں کے فرق کو سمجھنے کی دشواری دراصل علامات کے ابہام کی وجہ سے سامنے آتیہے۔ ہمارے سامنے درجنوں ایسی علامتیں آتی رہتی ہیں جن کا تعین کرنا مشکل ہوتا ہے کہ یہ کس چیز کی علامت ہیں۔ ورنہ صحت مند علامت میں یہ خوبی پائی جاتی ہے کہ اس کے مجازی

معنی مراد لینے کے ساتھ ساتھ حقیقی معنی بھی مراد لیے جاتے ہیں اور یہ استعارہ سے زیادہ بلیغ ہوتی ہے۔یقیناً استعارے میں بھی معنی کی گہرائی ہوتی ہے لیکن اس کا ایک طے شدہ ہدف ہوتا ہے۔مثلاً: گل محبوب کا اور بلبل عاشق کا استعارہ ہے تو گل و بلبل کے استعاری اہداف محبوب اور عاشق ہیں۔اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ استعارہ مستعار منہ کا محتاج ہوتا ہے اور ظاہر ہے مستعار منہ ایک وقت میں ایک ہی ہوسکتا ہے۔علامت ان حدود و قیود سے آگے کی چیز ہے۔اس کے معنی تہہ در تہہ ہوتے ہیں اور کھلتے ہی جاتے ہیں لیکن معنی کی گہرائی کے باوجود صحت مند علامت کی خوبی یہ ہے کہ اس سے جہاں مجازی معنی مراد لیے جائیں وہیں حقیقی معنی بھی مراد لیے جاسکتے ہیں۔دراصل لفظ اگر حقیقت سے یکسر ناتا توڑ دے تو یہ آوارہ ہوجائے گا کیوں کہ حقیقت کے بغیر مجاز کا وجود ممکن نہیں ہے۔مجازی معنی جبھی برآمد ہوتے ہیں کہ حقیقت سے ان کا کوئی تعلق ہو۔حقیقی معنی استعارے میں بھی مراد لیے جاسکتے ہیں اور علامت میں بھی لیکن فرق یہ ہے کہ استعارے میں حقیقی معنی مراد نہیں لیے جاتے ہیں البتہ علامت میں حقیقی اور مجازی دونوں معنی مراد لیے جاتے ہیں۔اس حوالے سے پروفیسر مظفر شہ میری کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''استعارے اور علامت میں یہ فرق ہے کہ اول الذکر میں صرف اور صرف مجازی معنی مراد لیے جاتے ہیں جب کہ علامت میں دونوں معنی مراد لینے کا التزام ہوتا ہے۔۔۔صحت مند علامت نگاری کے لیے یہ ضروری ہے کہ۔۔۔اولاً اس میں لفظ کے حقیقی اور مجازی دونوں معنی ٹھہریں، ثانیاً اس میں کثیر المعنویت کی گنجائش ہو۔۔۔''[۱۶]

استعارہ ہو یا علامت؛ یہ ایک دم سے کسی شاعر کے ہاتھوں سے ایجاد نہیں ہوتے ہیں۔یہ عین ممکن ہے کہ کوئی شاعر پہلی بار کسی علامت یا استعارے کو دریافت کر کے استعمال کرے۔دراصل الفاظ ایک مدتِ مدید تک جب تہذیبی، تمدنی اور ثقافتی دنیا میں گردش کرتے رہتے ہیں تو ان کے معنی میں گہرائی اور تہ داری پیدا ہوجاتی ہے۔معنی کی جو گہرائی کسی لفظ نے ایک طویل عرصے میں حاصل کی ہوتی ہے وہ سماج میں گردش کرنے لگتی ہے جسے شاعر یا ادیب تاڑ لیتا ہے اور اسے اپنے کلام میں استعمال کرتا ہے۔اگر من چاہے استعارے اور علامتیں گڑھ لی جائیں تو کلام میں دلآویزی کی جگہ ابہام پیدا ہوگا۔یہی وجہ ہے کہ کسی لفظ کے حقیقی اور مجازی معنوں میں مشابہت یا مناسبت ہوتی ہے۔اگر حقیقت نہ ہو تو مجاز کا ہونا محال ہے۔

''آسمان'' میں استعارات وعلامات:

جدید غزل گوشعرا نے اپنے فکری اہداف کو طے کرنے کے لیے علامات واستعارات کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ یہاں بعض ایسی علامتیں بھی منظر عام پر آئیں، جن سے غزل پہلی بار متعارف ہوئی۔ یہ بات بالکل عیاں ہے کہ غزل کا فکری کینوس وقت کے ساتھ ساتھ وسیع ہوتا رہا ہے۔ابتدا سے غزل جن استعارات سے کام لے رہی تھی، وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اگرچہ ان کا معنوی دائرہ بھی پھیلتا رہا تاہم وہ غزل کی وسیع فکر کا احاطہ کرنے میں ناکافی رہے۔اس لیے کہ زمانے کے تغیر سے بعض ایسے بھی موضوعات غزل میں داخل ہونے لگے تھے، جن کا احاطہ کرنا شمع وپروانہ، گل وبلبل، مے ومیخانہ جیسے روایتی استعارات سے کرنا ناممکن تھا لہٰذا شعرا نے نئے نئے استعارات بھی وضع کیے۔اس میں اہم بات یہ ہے کہ جدید علامتی شاعری کو ہم تین رویوں میں دیکھ سکتے ہیں۔ایک یہ کہ نجی اور داخلی کیفیات کو ایسی علامتوں کے ذریعے پیش کیا گیا جو محض داخلی واردات کا احاطہ کرتی ہیں۔ دوم یہ کہ خارجی حقائق اور تجربات کا اظہار خارجی علامات سے کیا گیا یعنی شاعر ذاتی غم کو بھول کر زمانے کا غم خوار اور خیر خواہ نظر آتا ہے اور اس درد کو بیان کرنے کے لیے خارج ہی سے نشانات مستعار لیتا ہے۔تیسرا رویہ یہ ہے کہ شاعر مذکورہ دو رویوں کا مرکب (مکچر) پیش کرتا ہے۔ داخلی تجربات کو خارجی حقائق کا عکس جانتا ہے اور خارجی کیفیات کو داخلی کیفیات سے جدا نہیں سمجھتا ہے۔ بشیر بدؔر اسی رویے میں ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔اس رویے کی بنا پر بدؔر کے استعاراتی نظام میں انفرادیت اور جدت ہونے کے باوجود اسے کلاسیکی روایت کے استعاراتی نظام کے قریب تر پایا جاتا ہے۔کلاسیکی روایت سے قریب ہونے کی وجہ سے بدؔر کے استعارے اور علامتیں کسی حد تک اُس ابہام اور بے راہ روی سے پاک نظر آتی ہیں، جس کا خدشہ علامتوں کے من چاہے استعمال سے جدید غزل میں پیدا ہو چکا تھا۔

بدؔر کی شاعری میں گنے چنے استعارات ملتے ہیں اور ان گنے چنے استعارات پر وہ غزل کی عمارت کھڑی کرتے ہیں۔ان کے ہاں بعض استعارے کثیر المعنی ہیں اور بعض، استعارے کے دائرے سے گزر کر علامت کا روپ اختیار کرتے ہیں۔ان گنے چنے استعاروں میں پتھر، دیا، چراغ، چاند، تارے، سورج، پودا، دھوپ، چھاؤں، سانپ، پنچھی، جگنو، پھول، تتلی، روشنی، اندھیرا وغیرہ ہیں۔ چند اہم استعاروں کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

بہت دنوں سے میں ان پتھروں میں پتھر ہوں
کوئی تو آئے ذرا دیر کو رلائے مجھے

پتھروں کی زمیں پتھروں کے شجر پتھروں کے مکاں پتھروں کے بشر
کب سویرا ہوا ہم کدھر کو چلے کس گلی شام آئی کہاں سو گئے

ہر دھڑکتے پتھر کو لوگ دل سمجھتے ہیں
عمریں بیت جاتی ہیں دل کو دل بنانے میں

پتھر نئے زمانے کے انسان کا بھر پور عکاس ہے۔ نئے زمانے کے انسان پر یہ کوئی بے جا الزام نہیں ہے بلکہ حقیقت یہی ہے کہ مختلف اور متعدد وجوہات کی بنا پر اب انسان درد واثر سے محروم ہو گیا ہے۔ پتھر اور انسان میں فرق یہ ہے کہ ایک بے جان ہے اور دوسرا جاندار لیکن جب انسان کا دل درد کو محسوس نہیں کر سکتا ہے تو بے رحم، بے مروت اور سنگ دل ہو جاتا ہے۔ اب ان دونوں کے درمیان یہ وصفی مشابہت قائم ہو جاتی ہے کہ دونوں کسی کا درد سمجھنے سے عاری ہیں۔ اس بنا پر یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ پتھر بے رحم، بے ترس اور سنگ دل انسان کا استعارہ ہے۔ بدؔر کے ہاں یہی پتھر آگے بڑھ کر علامت کا روپ اختیار کرتا ہے۔

سر جھکاؤ گے تو پتھر دیوتا ہوجائے گا
اتنا مت چاہو اسے وہ بے وفا ہوجائے گا

ایک ہی لفظ کب استعارہ اور کب علامت بن جاتا ہے؟ یہ بیان پر منحصر ہے۔ استعارے اور علامت میں ایک واضح فرق جو اوپر بیان ہو چکا ہے یہ ہے کہ علامت میں معنی کا تنوّع استعارے کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔ استعارہ بیک وقت کسی ایک ہی مستعار لہ کا احاطہ کرتا ہے لیکن علامت میں معنی کی تہہ داری ہوتی ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ علامت سے حقیقی اور مجازی دونوں معنی مراد لیے جاسکتے ہیں۔ مثلاً: استعارے کی مثال میں بدؔر خود کو پتھر کہتے ہیں حالاں کہ حقیقت میں انسان پتھر نہیں ہے اور نہ یہ معنی مراد لیے جاسکتے ہیں لیکن اس شعر میں ہم دونوں معنوں کا مزہ لے سکتے ہیں۔ اس لیے کہ جس پتھر کے سامنے انسان جھکتا ہے وہ حقیقت میں دیوتا کہلاتا ہے۔ اب اس کے مجازی معنوں کی تہہ داری اور گہرائی محسوس کی جاسکتی ہے۔ کسی سنگ دل کا عزت واحترام کیجیے تو اسے خدا بننے میں دیر نہیں لگتی۔ کسی سے بے حد وفاداری کا مظاہرہ کیجیے تو بے وفائی کا تیر سہنا پڑتا ہے۔ کسی سے خلوص سے پیش آیئے تو وہ دھوکا دینے کی تاک میں رہتا ہے۔ کسی کا احسان قبول کیجیے تو

وہ آپ کو غلام بنانے کے در پہ ہو جاتا ہے۔

بدؔر کے ہاں بعض مترادف استعارے ملتے ہیں۔ مثلاً: دیا اور چراغ، پرندہ اور پنچھی، پیڑ اور پودا وغیرہ۔ یہ مترادفات اگرچہ ایک ہی مقصد کے لیے استعمال ہوتے ہیں لیکن بدؔر موقع محل کی مناسبت سے انھیں بدل بدل کر استعمال کرتے ہیں۔

نئے موسموں کی اڑان کو ابھی اس کی کوئی خبر نہیں
ترے آسماں کے جال کو نئے پنچھیوں کی تلاش ہے
کبھی آسماں کی بلندیوں سے اتر کے خاک پہ آئیں گے
ابھی پنچھیوں کو خبر نہیں یہ زمین دانوں کا جال ہے

ان اشعار میں صرف پنچھی استعارہ نہیں ہے بلکہ آسماں اور زمیں بھی بطورِ استعارہ مستعمل ہیں۔ پنچھی ایک جہاں گشت اور سرگرداں آدمی کا استعارہ ہے۔ اسی طرح آسمان بلندی اور زمین پستی کی علامت ہے۔ پہلے شعر کا حُسن اس بات میں خاص طور سے پنہاں ہے کہ عام طور سے پنچھی کو آسمان کی تلاش رہتی ہے لیکن یہاں آسمان خود پنچھیوں کی تلاش میں ہے۔ یہ دو الگ الگ غزلوں کے اشعار ہیں، انھیں ایک جگہ جمع کر کے یہ دکھانا مقصود ہے کہ بدؔر کس طرح ایک ہی استعارے کی مدد سے اپنی فکر کی مختلف سمتوں کو طے کرتے ہیں۔ پنچھی کبھی آسمان کی تلاش میں ہے تو زمین جال بچھائے منتظر ہے اور جب زمین پر ہے تو آسمان گھات لگائے ہے۔ یہ دونوں شعر علامتی حُسن رکھتے ہیں اور یہی نئی علامات کی مثال بھی ہیں۔ قریب قریب اسی موضوع کو غالبؔ کے ہاں دیکھیے کس طرح ادا کیا گیا ہے تا کہ نئی اور روایتی علامتوں کا فرق بھی واضح ہو جائے۔

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صدکامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

دراصل نئے حالات اور نئے مسائل کے لیے نئے نشانات بھی موجود رہتے ہیں۔ شاعر بس ان کا استعمال فن کارانہ انداز میں کرتا ہے۔ پنچھی کا مترادف پرندہ بدؔر کے ہاں دیکھیے کیا معنی رکھتا ہے اور ساتھ ہی حویلی کی نئی علامت جو بیشتر جدید شعرا کے ہاں مستعمل ملتی ہے، اس کا لطف بھی اٹھائیے:

کیوں حویلی کے اجڑنے کا مجھے افسوس ہو

سینکڑوں بے گھر پرندوں کے ٹھکانے ہوگئے

بدؔر پیڑ اور پودا جو مترادف ہیں دونوں کو استعاراتی رنگ دیتے ہیں۔ ایک شعر میں پودا، پھول اور تتلی کو دو مصرعوں میں بہت ہی خوبصورت علامتی رنگ دینے کی کوشش کی ہے، جو دیکھنے کے قابل ہے۔

مکاں کے ساتھ وہ پودا بھی جل گیا جس میں
مہکتے پھول تھے پھولوں میں ایک تتلی تھی

دیا اور چراغ بدؔر کے ہاں داخلی کیفیات کے بیان کے لیے دو خوبصورت استعارے ہیں۔ یہ غزل کی روایت میں پہلے سے موجود ہیں البتہ بدؔر کے منفرد اسلوب میں ان میں ایک جدت سی نظر آتی ہے:

دل سے اک روشنی جہاں میں تھی
یہ دیا بھی بجھا بجھا سا ہے

عجب چراغ ہوں دن رات جلتا رہتا ہوں
میں تھک گیا ہوں ہوا سے کہو بجھائے مجھے

روایتی استعاروں میں سے بدؔر کا ایک محبوب استعارہ آئینہ ہے۔ یہ استعارہ جس طرح میؔر کے ہاں بکثرت مستعمل ہے، اسی طرح بدؔر نے بھی اسے خوب استعمال کیا ہے۔ آئینہ کا مستعار لہ کوئی صاف دل شخص ہوسکتا ہے۔ مثال کے لیے میر کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیں:

دل صاف ہو تو جلوہ گہ یار کیوں نہ ہوں
آئینہ ہو تو قابلِ دیدار کیوں نہ ہو

آئینہ اولیا اور صوفیا کا بھی پسندیدہ استعارہ رہا ہے، جس سے انھوں نے قلبی طہارت کے موضوع کی تبلیغ میں مدد لی ہے لیکن بدؔر نے اسے ان معنوں میں استعمال نہیں کیا ہے بلکہ اس سے انھوں نے دو کام لیے ہیں۔ ایک کام یہ کہ بدؔر پتھر کے استعارے سے تصویر کا ایک رخ دکھاتے ہیں اور آئینہ کے استعارے سے تصویر کا دوسرا رخ۔ مطلب یہ کہ پتھر اگر سنگ دل اور بے رحم انسان کی عکاسی کرتا ہے تو رحم دل اور پاک و صاف دل رکھنے والوں کی نمائیندگی کے لیے آئینہ کا استعارہ انھیں مدد دیتا ہے اور دوسرا کام یہ لیا کہ بدؔر نے آئینے میں وہی دکھایا جو اس دور کے آئینے کا مقدر تھا۔ ظاہر ہے آئینہ وہ ہی دیکھتا اور وہ ہی دکھاتا ہے جو اس کے روبرو کر دیا جائے۔

میں خزاں کی دھوپ کا آئینہ کہ میں ایک ہو کے ہزار ہوں
کہیں آنسوؤں کا ہوں قافلہ کہیں جگنوؤں کی قطار ہوں

آئینہ بھی بدؔر کے ہاں استعارے سے گزر کر علامت کا روپ اختیار کرتا ہے۔ یہ حق گوئی اور بے باکی کی علامت بن کر سماج کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے اور سماج کو اس کا برا پن دکھاتا ہے جو اسے برداشت نہیں ہوتا ہے۔

جاؤ ان کمروں کے آئینے اٹھا کر پھینک دو
بے ادب یہ کہہ رہے ہیں ہم پرانے ہوگئے

اس شعر میں آئینہ بطور علامت ہے۔ اس لیے اس کے حقیقی معنی بھی مراد لیے جا سکتے ہیں لیکن اس کے مجازی معنوں کی تہہ داری یقیناً قابل ستائش ہے جو حُسن بیان سے سامنے آئی ہے۔ چند بے باک اور حق گو اشخاص جب اپنے فرسودہ نظام کو آئینہ دکھاتے ہیں تو وہ ملامت کا شکار ہوتے ہیں۔ یقیناً کسی بھی معاشرے میں چند لوگ آئینے کی طرح اس کی کمزوریوں اور کوتاہیوں کو بیان کرتے ہیں، جنھیں معاشرہ سننے کی تاب نہیں رکھتا ہے۔

بشیر بدؔر کا ادراک اپنے معاصر اور ماقبل دونوں شعرا سے منفرد ہے۔ وہ حقائق کو ایک منفرد نظر سے دیکھتے ہیں۔ حقائق سبھی شعرا کے سامنے یکساں ہوتے ہیں۔ فن کار کا انھیں دیکھنے، پرکھنے اور برتنے کا جدا انداز ان میں انفرادیت پیدا کرتا ہے۔ مثلاً دھوپ کو اکثر شعرا نے سختی اور مشکلات کے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے لیکن بدؔر دھوپ کے مثبت پہلو کو بھی فراموش نہیں کرتے۔ اس لیے ان کے ہاں دھوپ جہاں سختی اور مشکلات کا استعارہ ہے وہاں یہ روئیدگی، تابناکی اور شادابی کی علامت بھی ہے۔ ان اشعار میں یہ دونوں طرح کے معنی ملاحظہ فرمائیں:

مدت سے ایک لڑکی کی رخسار کی دھوپ نہیں آئی
اس لیے مرے کمرے میں اتنی ٹھنڈک رہتی ہے
دھوپ میں کھیت گنگنانے لگے
جب کوئی گاؤں کی جیالی ہنسی
آنکھوں میں مسکراتی ہوئی نرم دھوپ سے

کس طرح سرد برف کے پتھر پگھل گئے

چیزوں کو مثبت انداز سے دیکھنے کا رویہ بدؔر کے ہاں رجائی رویہ اختیار کرتا ہے اور ان کے ہاں ایک Optimistic Perception یعنی رجائی نقطۂ نظر دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کی مثال ان کے استعارے جگنو سے ملاحظہ فرمائیں کہ ایک حقیر سا کیڑا ان کے یہاں نہ صرف روشنی کا پیامبر ہے بلکہ اس کہ جد و دوجہد اور اندھیرے سے لڑنے کا حوصلہ بھی قابل تعریف ہے:

ان اندھیروں میں جہاں سہمی ہوئی ہے یہ زمیں
رات سے تنہا لڑا جگنو میں ہمت ہے بہت

''آسمان'' کا عروضی تجزیہ:

کسی شعری کلام کا عروضی تجزیہ بحور و اوزان سے تعلق رکھتا ہے۔ اس تجزیے میں کلام میں موجود بحور و اوزان کی بحث کے ساتھ ساتھ شعر کے وزن کی صحت پر بات ہوتی ہے۔ جس طرح یہ بات اپنی جگہ سو فیصد درست ہے کہ غزل کا شعر صرف وزن اور قافیے سے وجود میں نہیں آتا یا شاعری محض قافیہ پیمائی اور موزونیت کا نام نہیں ہے بالکل اسی طرح یہ بات بھی صد فی صد درست ہے کہ موزونیت نہ ہو تو کوئی کلام چاہے کتنا ہی فصیح و بلیغ ہو درد و تاثیر کے دریا بہاتا ہو، فکر و نظر کے نئے آفاق کا پتہ دیتا ہو، تخیل کے نئے امکانات پیدا کرتا ہو لیکن اگر وہ موزوں نہیں ہے تو غزل کا شعر ہو ہی نہیں سکتا۔ غزل کے لیے قافیہ اور وزن ہی دو ایسی لازمی شرطیں ہیں، جن کے بغیر اس کے شعر کا حلیہ تیار نہیں ہوتا۔ دراصل ہر علم کی اپنی جگہ اہمیت اور افادیت ہوتی ہے۔ غزل میں تغزل نہ ہو تو محض موزونیت اور قافیہ پیمائی سے کام نہیں چلتا۔ اسی طرح بقول غالبؔ ''بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر'' یعنی اس میں رمز و ایما اور استعارات کی اپنی اہمیت ہے۔ فصاحت کی اپنی جگہ ہے اور بلاغت کی اپنی اسی طرح وزن اور قافیہ غزل میں اپنی جگہ بے پناہ اہمیت رکھتے ہیں۔ تغزل اگر غزل کی روح ہے تو موزونیت

اور قافیہ اس کا بدن ہے۔ روح نہ ہو تو بدن مردہ قرار دیا جائے گا اور بدن نہ ہو تو روح کا تصور کرنا بھی ممکن نہیں ہے۔

فنِ عروض شعر کی تکنیکی صورتِ حال کا ایک سائنٹفک مطالعہ پیش کرتا ہے۔ یہ شعر کے وزن اور آہنگ کو ماپنے کے معروضی پیمانے فراہم کرتا ہے۔ یہ پیمانے بحور کے نام سے موسوم ہیں اور ان بحور کے ذیل میں ارکان ہیں جو اصل ماپ تول کا کام کرتے ہیں۔ ان ارکان سے شعر کے دو مصرعوں کا صوتی آہنگ دیکھنا ممکن ہوتا ہے۔ ہمارا عروضی نظام دراصل عربی اور فارسی عروض سے مستعار ہے۔ اردو میں مفرد اور مرکب سالم بحروں کی تعداد انیس یا بیس ہے جب کہ ان سالم بحروں میں زحافات کے عمل سے مزید اوزان برامد ہوتے ہیں، اس طرح سے اردو میں کل اوزان کی تعداد سو سے متجاوز ہے۔ بعض شعری اصناف جیسے رباعی اور مثنوی کے لیے منتخب بحریں ہیں لیکن غزل میں شاعر کو یہ آزادی حاصل ہے کہ وہ کسی بھی بحر کا انتخاب کر سکتا ہے۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ پوری غزل ایک ہی زمین میں ہو یعنی جس وزن اور قافیے کا انتخاب مطلع میں کیا گیا ہے تمام غزل اسی وزن اور قافیے میں ہو۔ قافیہ مطلع کے علاوہ ہر شعر کے صرف دوسرے مصرعے میں لازمی ہے لیکن وزن کی پابندی ہر مصرعے میں لازم ہے۔ غزل کا شاعر تمام بحروں کو استعمال نہیں کرتا ہے بلکہ ان میں سے بعض اوزان کو اپنے تجربے میں لاتا ہے۔ ان تمام اوزان میں سے تقریباً ایک چوتھائی اوزان کا حصہ ایسا ہے، جس میں غزل کا بیشتر سرمایا دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ متداول یا کثیر الاستعمال اوزان ہر غزل گو کے ہاں زیادہ تعداد میں نظر آتے ہیں۔ جدید شعرا نے عروض کے نئے تجربات بھی کیے ہیں لیکن یہ نئے تجربات بالکل انوکھے یا اچھوتے اوزان کے نہیں ہیں۔ البتہ جب شاعر ایسی بحروں کو استعمال کرتا ہے جو اردو میں کم ہی رائج ہوں یا زحافات کے ردوبدل سے کوئی نیا وزن دریافت کرتا ہے یا جس طرح بعض جدید شعرا نے پنگل (ہندی عروض) کے تجربات کیے ہیں، انھیں نئے تجربات سے موسوم کیا جاتا ہے۔

''آسمان'' بدر کا ایک ایسا مجموعہ کلام ہے جسے انتخاب کلام بدر بھی کہا جا سکتا ہے کیوں کہ اس میں بعض وہ اچھی اچھی غزلیں بھی داخل ہیں جو اگلے مجموعوں میں شائع ہو چکی تھیں لہٰذا اس مجموعے کا کسی بھی پہلو سے تجزیہ بدر کے مجموعی شعری تجزیے کا عکس پیش کرتا ہے۔ جہاں تک عروض کی بات ہے تو بدر نے اپنے کلام کو چنندہ چیدہ اوزان ہی میں پیش کیا ہے۔ دراصل ہر وزن بعض انفرادی خصوصیات کا متحمل ہوتا ہے۔ بدر

نے چن چن کر بعض ایسے اوزان کو اختیار کیا ہے جو زیادہ جاذب اور غنائی خصوصیت کے حامل ہیں۔اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے ان متداول اور منتخب اوزان سے بھی چن کر چند اوزان ہی لیے ہیں، جن پر ''آسمان'' کی تمام غزلیں کہی ہیں۔زیرِنظر مجموعے میں کل ۹۳؍غزلیں ہیں اوران میں سے ۶۸؍غزلیں صرف ۷؍اوزان میں کہی گئی ہیں۔گویا اس مجموعے کا ستر ۷۰؍فی صد کلام صرف سات اوزان پر مشتمل ہے(واضح رہے کہ اس شمار میں بحر ہندی کے متفرق اوزان کو ایک ہی وزن شمار کیا گیا ہے)۔اس کے بعد جو پچیس غزلیں بچتی ہیں وہ تیرہ ۱۳؍وزان میں ہیں۔مجموعے میں کل بیس ۲۰؍اوزان موجود ہیں۔اس سے ایک بات واضح ہے کہ بدؔر بحروں کے انتخاب کے حُسن سے بخوبی واقف تھے۔

زیرِنظر مجموعےکی غزلیں جن اوزان میں کہی گئی ہیں،ان کا خاکہ ذیل میں اس طرح درج کیا گیا ہے کہ پہلے بحراور وزن کا نام دیا گیا ہے اور ساتھ میں ان تمام غزلوں کے مطلعے درج کیے گئے ہیں،جن میں وہ وزن موجود ہے۔مناسب مقامات پر اشعار کی تقطیع بھی پیش کی گئی ہے۔بحروں کی ترتیب ان کے استعمال کے تناسب سے ہے یعنی جس وزن میں سب سے زیادہ غزلیں ہیں،اس کو سب سے پہلے درج کیا جارہا ہے۔

۱۔بحر ہندی/متقارب مضاعف

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے کہ بدؔر نے غنائی اور مترنم بحروں کا زیادہ استعمال کیا ہے اور ان کا کلام چند گنے چنے اوزان ہی پر مشتمل ہے البتہ ان کے یہاں جو اہم عروضی تجربہ دیکھنے کو ملتا ہے، وہ ہندی بحر کا ہے۔جدید شاعروں کے عروضی تجربات میں یہ ایک اہم تجربہ ہے۔اس بحر کے اہم تجربے سراج اورنگ آبادی، میر اور نظیر اکبرآبادی نے اس سے پیشتر کیے تھے۔جدید شعرا میں جنھوں نے اس بحر کو اپنا کر اس میں خوب کلام پیش کیا ہے ان میں بشیر بدؔر بھی شامل ہیں۔اگر چہ بعض ناقدین اسے ہندی بحر کہنا بجا نہیں سمجھتے ہیں لیکن اس سے انکار نہیں کہ اس بحر کے جو اوصاف ہیں، وہ ہندی پنگل کے زیادہ قریب ہیں۔آیئے سب سے پہلے بدؔر کی ان غزلوں کی نشاندہی کریں جو اس بحر میں ہیں۔ذیل میں ان غزلوں کے مطلعے درج ہیں۔

۱) فعلن ،فعلن ، فعْل ،فَعولن، فعلن ،فعلن ،فعلن ، فع   فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فع

دروازے کی راکھ بھی گھر ہے، مٹھی میں یہ گھر رکھنا   دل اک پاکیزہ چادر ہے ،سر پر یہ چادر رکھنا

۲) فعلن ، فعْل ، فَعولن،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فع   فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فع

تیرا ہاتھ مرے کاندھے پر ،دریا بہتا جاتا ہے		کتنی خاموشی سے دکھ کا، موسم گزرا جاتا ہے

۳) فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن		فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن

ماٹی کی کچی گاگر کو ،کیا کھونا کیا پانا بابا		ماٹی کو ماٹی میں رہنا ، ماٹی میں مل جانا بابا

۴) فعْل ،فَعولن ،فعْل ،فَعولن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فع		فعْل ،فَعولن ،فعْل ،فَعولن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فع

یاد کسی کی چاندنی بن کر، کوٹھے کوٹھے چٹکی ہے		یاد کسی کی دھوپ ہوئی ہے، زینہ زینہ اتری ہے

۵) فعلن ، فعل، فعول،فعل،فعلن،فعل، فعلن ،فعول		فعلن ،فعلن ،فعْل ،فعولن،فعْل ،فعولن،فعْل ،فعولن

پچھلی رات کی نرم چاندنی،شبنم کی خنکی سے رچا ہے		یوں کہنے کو اس کا تبسم ،برق صفت ہے شعلہ نما ہے

۷) فعلن ،فعْل ، فعول ، فعولن، فعلن ، فعْل ، فعولن، فع		فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فع

اپنا چاند میں ڈھونڈ رہا ہوں ، تیرے چاند ستاروں میں		شاید سچا موتی بھی ہو شیشے کے بن پاروں میں

۸) فعْل ، فعولن، فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعْل ، فعولن، فعلن		فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فعْل ،فعولن،فعلن ،فعلن

موجۂ گل کے پیچھے پڑ کر ، کیوں دیوانی ہوئی ہے مٹی		ٹھوکر کھا کر خود آئے گا ،جس کی جہاں لکھی ہے مٹی

۹) فعلن ، فعل، فعولن، فعلن		فعلن ، فعولن، فعلن ، فع

کوئی ہاتھ نہیں خالی ہے		بابا یہ کیسی نگری ہے

۱۰) فعْل ، فعولن،فعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلن ، فع		فعلن ، فعلن ، فعْل ، فعولن، فعْل ،فعولن،فعلن ، فع

ریت بھری ہے ان آنکھوں میں، آنسو سے تم دھو لینا		کوئی سوکھا پیڑ ملے تو ،اس سے لپٹ کے رولینا

۱۱) فعلن ، فعلن ، فعْل ، فعولن،فعلن ، فعل، فعولن، فع		فعلن ،فعلن ،فعول،فعْلن ،فعلن ،فعلن ،فعلن ،فع

پہلا سا وہ زور نہیں ہے ،میرے دکھ کی صداؤں میں		شاید پانی نہیں رہا ہے، ان پیاسے دریاؤں میں

بدؔر نے مذکورہ اوزان کو جو کہ متقارب کے مضاعف اوزان کے ذیل میں آتے ہیں خوب برتا ہے۔ دراصل یہ ہندی کے پنگل یا چھند نظام کے آہنگ کا حاصل ہیں ۔اگر چہ اردو میں ان اوزان کو بحر متدارک یا متقارب کے مضاعف اوزان سے منسوب کیا جاتا ہے لیکن کبھی کبھی ان کی تقطیع میں سخت دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے البتہ ہندی عروض میں ان کی تقطیع بآسانی ہوجاتی ہے اوران کی خصوصیات بھی ہندی ہی میں سامنے آتی ہیں ۔میرؔ کی ایسی غزلیں اکثرتیس ، اکتیس ماتراؤں پر مشتمل ہوتی ہیں ،جنھیں ہندی میں سوچھند کا نام دیا گیا ہے ۔(ماترا دراصل لفظ کے صوتی آہنگ کی چھوٹی سے چھوٹی اکائی کو کہا جاتا ہے)ان اوزان کی ایک نمایاں خصوصیت بشرام ،بسرام یا وشرام ہے، جسے ہم ٹھہراؤ کہہ سکتے ہیں ۔ یہ ایک عروضی وقفہ ہے جو مصرعہ کو دوصوتی

ٹکڑوں میں اس طرح بانٹتا ہے کہ اس میں ترنم اور غنا کی خصوصیت نمایاں ہوجاتی ہے۔ مثال کے لیے پہلے میؔر کی ایک اہم غزل کا مطلع ملاحظہ فرمائیں تاکہ یہ خصوصیت واضح ہوجائے اور بعد میں دیکھیے کہ بدؔر کی غزلوں میں یہ وصف کس درجہ جلوہ گر ہے۔

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

یہ غزل کل تیس ماتراؤں پر مشتمل ہے۔ اردو میں اس کی تقطیع بحر متقارب مضاعف کے وزن میں کی جاتی ہے۔ جہاں ارکان کی نشست کی بے ترتیبی سے تقطیع بے حد دشوار بن جاتی ہے۔ شعر کی تقطیع متقارب مثمن مضاعف میں ملاحظہ فرمائیں اور ساتھ ہی ہندی ماتراؤں کی ترتیب بھی دیکھتے چلیں۔

فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعَل	فعولن	فعلن	فع
پتا	پتا	بوٹا	بوٹا	حال	ہمارا	جانے	ہے
گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+لگھو ۱+۲	لگھو+گرو+گرو ۲+۲+۱	گرو+گرو ۲+۲	گرو۲ کل۳۰ماترائیں
فعَل	فعولن	فعَل	فعولن	فعَل	فعولن	فعلن	فع
جانِ	نہ جانے	گل ہِ	نہ جانے	باغ	تُ سارا	جانے	ہے
گرو+لگھو ۱+۲	لگھو+گرو+گرو ۲+۲+۱	گرو+لگھو ۱+۲	لگھو+گرو+گرو ۲+۲+۱	گرو+لگھو ۱+۲	لگھو+گرو+گرو ۲+۲+۱	گرو+گرو ۲+۲	گرو۲ کل۳۰ماترائیں

درج بالا تقطیع میں دیکھا جا سکتا ہے کہ عروض کے لحاظ سے ان دونوں مصرعوں میں ارکان کی نشست کی ترتیب بدلتی رہتی ہے اور چھند کے اعتبار سے دونوں مصرعے ۳۰ ماترا میں ہیں اور سولہویں ماترا پر بسرام ہے یعنی شعر دو ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے۔ الٹی ہوگئی سب تدبیریں یہاں تک کل سولہ ماترائیں ہیں اور یہاں شعر کا ایک صوتی آہنگ مکمل ہوتا ہے، پوری غزل اسی خصوصیت کے ساتھ ہے۔ ان میں بعض مصرعے کل ۱۴ ماتراؤں پر بھی مشتمل ہوتے ہیں، اسی طرح بسرام کہیں چودہ، پندرہ اور سولہ پر بھی آ سکتا ہے۔ بدؔر کی محولا بالا اکثر غزلیں اسی طرح کی ہیں۔ بدر کے اشعار کے عروضی ارکان اوپر پیش کیے جا چکے ہیں، اب چند اشعار کی ماترائی ترتیب ملاحظہ فرمائیں۔

فعلن	فعلن	فعُل	فعولن	فعلن	فعلن	فعلن	فع
دروا	زے کی	را کھ	بھ گھر ہے	مٹھی	مے یے	گھر رکھ	نا
گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+لگھو ۱+۲	لگھو+گرو+گرو ۲+۲+۱	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو ۲
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فع
دل اک	پا کی	زا چا	در ہے	سر پر	یے چا	در رکھ	نا
گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو+گرو ۲+۲	گرو ۲
							کل ۳۰ ماترائیں

اس غزل میں کل تیس ماترائیں ہیں اور سولہویں ماترا پر بسرام ہے۔ پہلا مصرع دروازے کی راکھ بھی گھر ہے/مٹھی میں یہ گھر رکھنا۔ دوسرا مصرع دل اک پاکیزہ چادر ہے/سر پر یہ چادر رکھنا۔ بدر کی درج بالا تمام گیارہ غزلوں میں سوائے غزل نمبر نو کے بسرام کی یہی کیفیت ہے اور سولہویں ماترا پر بسرام لگا ہے۔ البتہ غزل نمبر نو چوں کہ چھوٹی بحر میں ہے، اس لیے اس میں بسرام نہیں ہے نیز غزل نمبر ۳ /اور ۸/ کل ۳۲/ ماتراؤں میں ہے، غزل نمبر ۵/ کل ۲۹/ ۳۱ ماتراؤں میں ہے۔

۲۔ بحر کامل مثمن سالم: متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن۔ کل گیارہ غزلیں

بحرِ کامل مثمن سالم میں ''آسمان'' میں گیارہ غزلیں موجود ہیں۔ جیسا کہ اس بحر کے نام ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ایک معروف بحر ہے جس میں اکثر و بیشتر عمدہ کلام دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس بحر کی ایک ممکنہ خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بھی بسرام کی طرح دو نیم کا حُسن واضح ہوتا ہے۔ یعنی مصرع آہنگ کے دو ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے مثال کے لیے علامہ کا یہ مقبولِ عام شعر ملاحظہ فرمائیں۔

میں جو سر بہ سجدہ ہوا کبھی تو زمیں سے آنے لگی سدا
ترا دل تو ہے صنم آشنا تجھے کیا ملے گا نماز میں

متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

م جوسر بہ سج	دہُ وا کبھی	تُ زمی سِ آ	نِ لگی صدا
تِ رَ دل تُ ہے	صنما شنا	تُ جھ کا ملے	گ نمازمی

اس شعر کے دونوں مصرعوں میں دونیم کا حُسن واضح ہے۔ میں جو سر بہ سجدہ ہوا کبھی/ تو زمیں سے آنے لگی صدا۔ پہلا حصہ بھی دو متفاعلن کے ارکان پر مشتمل ہے اور دوسرا بھی۔ بدؔر نے جو غزلیں اس بحر میں کہی ہیں ان کے مطلعے حسبِ ذیل ہیں۔ دونیم کو واضح کرنے کے لیے ہر مصرع کے درمیان میں وقفہ رکھا گیا ہے۔

متفاعلن ،متفاعلن ،متفاعلن ،متفاعلن — متفاعلن ،متفاعلن ،متفاعلن ،متفاعلن

۱) میں خزاں کی دھوپ کا آئینہ، کہ میں ایک ہو کے ہزار ہوں — کہیں آنسوؤں کا ہوں قافلہ ،کہیں جگنوؤں کی قطار ہوں

۲) کوئی حل نہ کوئی جواب ہے، یہ سوال کیسا سوال ہے — جسے بھول جانے کا حکم ہے ،اسے بھول جانا محال ہے

۳)وہ بجھے گھروں کا چراغ تھا ، یہ کبھی کسی کو خبر نہ ہو — اسے لے گئی ہے کہاں ہوا، یہ کبھی کسی کو خبر نہ ہو

۴)یہ زمین سوئی تھی نیند میں ،یہاں لا کے مجھ کو بسا گئے — وہ چمکتی دھوپ کی شال پر، مرے دل کے پھول سجا گئے

۵) کئی پیڑ دھوپ کے پیڑ تھے، تری رحمتوں سے ہرے رہے — مرے نام آگ کے پھول تھے،مری جھولیوں میں بھرے رہے

۶) میں اداس رستہ ہوں شام کا، تری آہٹوں کی تلاش ہے — یہ ستارے سب ہیں بجھے بجھے، مجھے جگنوؤں کی تلاش ہے

۷)میں غزل کہوں میں غزل پڑھوں، مجھے دے تو حُسن خیال دے — ترا غم ہی ہے میری تربیت ،مجھے دے تو رنج وملال دے

۸) کہیں چاند راہوں میں کھو گیا ،کہیں چاندنی بھی بھٹک گئی — میں چراغ وہ بھی بجھا ہوا، میری رات کیسے چمک گئی

۹) مری زندگی بھی مری نہیں ،یہ ہزار خانوں میں بٹ گئی — مجھے ایک مٹھی زمین دے، یہ زمین کتنی سمٹ گئی

۱۰)وہی تاج ہے وہی تخت ہے ،وہی زہر ہے وہی جام ہے — یہ وہی خدا کی زمین ہے، یہ وہی بتوں کا نظام ہے

۱۱) کہیں پلکیں اوس سے دھو گئی ،کہیں دل کو پھولوں سے بھر گئی — تری یاد سولہ سنگار ہے، جسے چھو دیا وہ سنور گئی

۳۔ بحر مجتث مثمن مخبون محذوف: مفاعِلُن، فَعِلاتن، مفاعِلُن، فَعِلن یا فِعْلُن۔ کل گیارہ غزلیں

بحر مجتث سالم کے اصل ارکان مستفعلن ،فاعلاتن، مستفعلن ،فاعلاتن ہیں۔ یہ بحر اردو میں سالم مستعمل نہیں ہے۔ اس کی چند ،مزاحف صورتوں میں سے ایک صورت مذکورہ وزن یعنی مفاعِلُن ،فَعِلاتن، مفاعِلُن ،فَعِلن کے ارکان میں ہے۔اس بحر کا شمار بھی چند اہم مترنم بحروں میں ہوتا ہے۔فیضؔ کی مشہور غزل ''گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے'' اسی وزن پر ہے۔''آسمان'' میں اس وزن پر بھی گیارہ غزلیں موجود ہیں۔ ہر غزل کا مطلع ذیل میں درج ہے۔

مفاعِلُن، فَعِلاتن، مفاعِلُن، فَعِلن — مفاعِلُن، فَعِلاتن، مفاعِلُن، فَعِلن

۱) محبتوں میں دکھاوے کی دوستی نہ ملا — اگر گلے نہیں ملتا تو ہاتھ بھی نہ ملا

۲) ہمارے ہاتھ میں اک شکل چاند جیسی تھی — تمھیں یہ کیسے بتائیں وہ رات کیسی تھی

۳)اگر یقیں نہیں آتا تو آزمائے مجھے — وہ آئینہ ہے تو پھر آئینہ دکھائے مجھے

۴) وہ انتظار کی چوکھٹ پہ سو گیا ہوگا — کسی سے وقت تو پوچھیں کہ کیا بجا ہوگا
۵) مری زباں پہ نئے ذائقوں کے پھل لکھ دے — مرے خدا تو مرے نام اک غزل لکھ دے
۶) میں تم کو بھول بھی سکتا ہوں اس جہاں کے لیے — ذرا سا جھوٹ ضروری ہے داستاں کے لیے
۷) ادب کی حد میں ہوں میں بے ادب نہیں ہوتا — تمھارا تذکرہ اب روزوشب نہیں ہوتا
۸) مری غزل کی طرح اس کی بھی حکومت ہے — تمام شہر میں وہ سب سے خوب صورت ہے
۹) اگر تلاش کروں کوئی مل ہی جائے گا — مگر تمھاری طرح کون مجھ کو چاہے گا
۱۰) کبھی تو شام ڈھلے اپنے گھر گئے ہوتے — کسی کی آنکھ میں رہ کر سنور گئے ہوتے
۱۱) ہر اک چراغ کی لو ایسی سوئی سوئی تھی — وہ رات جیسے کسی سے بچھڑ کے روئی تھی

۴۔ بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف:

مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعِلن رفاعلان — **کل دس غزلیں**

بحر مضارع بھی ایک مرکب بحر ہے، جس کے سالم ارکان مفاعیلن، فاعلاتن، مفاعیلن، فاعلاتن ہیں۔ یہ بحر بھی اردو میں سالم مستعمل نہیں ہے۔ اس کے چند مزاحف اوزان میں سے ایک وزن مذکورہ یعنی مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعِلن ہے۔ واضح رہے کی یہ وزن بھی چند اہم مترنم اوزان میں سے ایک ہے۔ ساحرلدھیانوی کی مشہور ومقبول غزل جو بالی وڈ کی دنیا میں ایک زمانے تک چھائی رہی ''ملتی ہے زندگی میں محبت کبھی کبھی'' اسی وزن پر ہے۔ بدر کے مجموعہ ''آسمان'' میں اس وزن میں دس غزلیں ملتی ہیں جن کے مطلعے درج ذیل ہیں:

مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعِلن — مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعِلن
۱) ٹوٹے ہوئے ستار کے سب تار کس گئے — بارش ہوئی کہ درد کے نغمے برس گئے
۲) دلہن بنی ہے رات بڑے اہتمام سے — آنسو سجا رہی ہے ستاروں کے نام سے
۳) تم نے بھی کم نصیب پہ کچھ کم نگاہ کی — اس نے تو خیر زندگی اپنی تباہ کی
۴) سادہ ورق پہ ابھرے گا شاید قلم کا چاند — شہر غزل کی رات ہے بادِ صنم کا چاند
۵) وہ پھول تیرے ہونٹوں کے چھونے سے جو کھلا — وہ پھول اور جون کی آتش بھری ہوا
۶) سر درد جیسے نیند کے سینے پہ سو گیا — ان پھول جیسے ہاتھوں نے ماتھا جوں ہی چھوا
۷) جب تک نگارِ دشت کا سینہ دکھا نہ تھا — صحرا میں کوئی لالۂ صحرا کھلا نہ تھا
۸) ذرّوں میں کنمناتی ہوئی کائنات ہوں — جو منتظر ہے جسموں کی میں وہ حیات ہوں

۹) لہروں میں ڈوبتے رہے دریا نہیں ملا اس سے بچھڑ کے پھر کوئی ویسا نہیں ملا

۱۰)اب تیرے میرے بیچ ذرا فاصلہ بھی ہو ہم لوگ جب ملیں تو کوئی دوسرا بھی ہو

(نوٹ)مذکورہ بالا اشعار میں چوتھے شعر میں آخری رکن فاعلن کی جگہ فاعلان ہے جو جائز ہےاس کا التزام پوری غزل میں اسی طرح ہے۔

۵۔بحرخفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع: فاعِلاتن،مَفاعلن،فِعْلُن کل سات غزلیں

بحرخفیف مسدس ایک مرکب بحر ہے جو کہ مسدس الاصل ہے یعنی اس کے ہر مصرعے میں تین ارکان ہیں اور شعر میں کل چھ ارکان ہیں۔اس کے ارکان فاعلاتن، مستفعلن، فاعلن ہیں۔مذکورہ وزن فاعِلاتن، مَفاعلن، فِعْلُن اس بحر کا مزاحف وزن ہے جوایک مروج اورمتداول وزن ہے۔میرؔ کی مشہورغزل ''ہستی اپنی حباب کی سی ہے''اسی وزن پر ہے۔بدرؔ نے اس وزن میں کل سات غزلیں کہی ہیں:

فاعِلاتن، مَفاعلن، فِعْلُن فاعِلاتن، مَفاعلن، فِعْلُن

۱) عظمتیں سب تری خدائی کی کیا حیثیت مری اکائی کی

۲) رات سے جی ہے سوگوار بہت یاد آؤ نہ آج رات بہت

۳) مرے بستر پہ سو رہا ہے کوئی مری آنکھوں میں جاگتا ہے کوئی

۴) اب ہوئی داستاں رقم بابا انگلیاں ہوگئیں رقم بابا

۵) ہر جنم میں اس کی چاہت تھے ہم کسی اور کی امانت تھے

۶) بے تحاشا سی لاابالی ہنسی چھن گئی ہم سے وہ جیالی ہنسی

۷) رات اک خواب ہم نے دیکھا ہے پھول کی پنکھڑی کو چوما ہے

مذکورہ بالا اشعار میں پہلی غزل کا مصرع ثانی مجموعے اورکلیات میں اس طرح درج ہے''حیثیت کیا مری اکائی کی''۔جو کہ موزوں نہیں ہے۔موزوں اوردرست مصرع اس طرح ہوگا''کیاحثیت مری اکائی کی۔''،ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو۔دوسری ، تیسری،چھٹی غزل کا آخری رکن فَعِلُن ہے لہٰذا یہ بحر خفیف مسدس مخبون محذوف ہے۔

۶۔بحررمل مثمن مخبون محذوف مقطوع: فاعِلاتن،فَعِلاتن،فَعِلاتن،فِعْلُن کل سات غزلیں

بحررمل ایک مفرد بحر ہے،جس کے سالم ارکان فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن ہیں۔یہ بحراردو میں سالم بھی خوب رائج ہے۔اس کا سالم اور مذکورہ مزاحف وزن (فاعِلاتن،فَعِلاتن،فَعِلاتن،فِعْلُن) دونوں کئی خصوصیات کے حامل ہیں۔اس وزن پرمیرؔاور غالبؔ نے بھی خوب تجربے کیے ہیں۔غالبؔ نے اس وزن میں عمدہ غزلیں پیش کی ہیں۔''قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا''اسی وزن میں ہے۔بدرؔ نے اس کا سالم وزن اختیار نہیں کیا ہے البتہ اس کا مذکورہ

مزاحف وزن بدر نے خوب استعمال کیا ہے۔''آسمان'' میں اس وزن میں سات غزلیں موجود ہیں جو تمام عمدہ غزلیں کہی جاسکتی ہیں۔

فاعِلاتن، فَعِلاتن، فَعِلاتن، فِعْلن	فاعِلاتن، فَعِلاتن، فَعِلاتن، فِعْلن
۱) سر سے پا تک وہ گلابوں کا شجر لگتا ہے	باوضو ہو کے بھی چھوتے ہوئے ڈر لگتا ہے
۲) دل کی دہلیز پہ یادوں کے دیے رکھے ہیں	آج تک ہم نے یہ دروازے کھلے رکھے ہیں
۳) وہ گنہگار مرے حق میں دعا کردیتا	میرے سوکھے ہوئے جنگل کو ہرا کر دیتا
۴) تیر نظروں کے تو پلکوں کی کماں رکھے ہیں	ان کی کیا بات ہے پھولوں کی زباں رکھے ہیں
۵) دل شکستہ کوئی ہم جیسا یہاں دفن ہے کیا	دیر تک رات کو رونے کی صدا آتی ہے
۶) پھول برسے کہیں شبنم کہیں گوہر برسے	اور اس دل کی طرف برسے تو پتھر برسے
۷) رات کی راہ میں تاروں کی کماں روشن ہے	چاند میں کون ہے یہ کس کا مکاں روشن ہے

۷۔ بحر متدارک مثمن سالم اور مضاعف:

فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن کل دس غزلیں

بحر متدارک مثمن سالم میں مفاعلن ایک مصرعے میں ۴ بار اور شعر میں آٹھ بار آتا ہے۔ بدر نے اس کے مضاعف میں ۷ غزلیں کہی ہیں اور مثمن سالم میں ۳ غزلیں۔ مضاعف میں ارکان کو دوگنا کیا جاتا ہے۔ یعنی ایک مصرعے میں مفاعلن آٹھ بار اور پورے شعر میں سولہ بار آتا ہے۔ غزلوں کے مطلعے ملاحظہ فرمائیں:

فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن

۱) اپنی کھوئی ہوئی جنتیں پا گئے زیست کے راستے بھولتے بھولتے
موت کی وادیوں میں کہیں کھو گئے تیری آواز کو ڈھونڈتے ڈھونڈتے

۲) میری یادوں کی اک اک گلی سوگئی میرے خوابوں کے سارے مکاں سو گئے
دل شب تار کی سلطنت ہوگیا جب سے اشکوں کے شہزادگاں سو گئے

۳) مسکراتے رہے غم چھپاتے رہے محفلوں محفلوں مسکراتے رہے
موت کے تیر و تار شمشان میں زندگی کے کنول جگمگاتے رہے

۴) اُڑتے بادل بزرگوں کی شفقت بنے دھوپ میں لڑکیاں مسکراتی رہیں
جب سے جانا کہ اب کوئی منزل نہیں منزل راہ میں آتی جاتی رہیں

۵) ایسا نغمہ ہے جس میں صدا تک نہیں ایسی آندھی ہے جس میں ہوا تک نہیں
زندگی کی طرح جاوداں پیکراں اتنے مجبور جتنے فضا تک نہیں
۶) روشنی کے مقدر میں نیندیں کہاں چاند میں طاق پر وہ سجائیں کہیں
ہم چراغِ وفا جلنا ہے رات بھر آسماں تا زمیں وہ جلائیں کہیں
۷) خواہشیں جیسے افریقہ کی بیٹیاں جنگِ آزادی میں سر سے باندھے کفن
حلقۂ نور میں آگے بڑھتے ہوئے دھوپ کو چھیڑتے آبنوسی بدن

جدید شعرا کے عروضی تجربات میں مذکورہ بالا بحر کا تجربہ اس حیثیت سے کافی دلچسپ ہے کہ اس میں بلا کا ترنم پایا جاتا ہے۔ مضاعف ہونے کے باعث بحر اگرچہ طویل ہے لیکن اس میں شاعر کا کمال یہ ہوتا ہے کہ مصرعے کو چھوٹی چھوٹی صوتی اکائی میں تقسیم کرتے چلے جائیں۔ بدؔر نے اس وزن میں کہیں دونیم کا حُسن رکھا ہے اور کہیں دو فاعلن کے صوتی وقفوں میں شعر کہے ہیں، جن سے اشعار میں بے پناہ ترنم اور موسیقیت پیدا ہوئی ہے۔ مثلاً:

اپنی کھوئی ہوئی /جنتیں پا گئے/ زیست کے راستے /بھولتے بھولتے
موت کی وادیوں / میں کہیں کھوگئے / تیری آواز کو/ڈھونڈتے ڈھونڈتے
خواہشیں جیسے افریقہ کی بیٹیاں/ جنگِ آزادی میں سر سے باندھے کفن
حلقۂ نور میں آگے بڑھتے ہوئے /دھوپ کو چھیڑتے آبنوسی بدن

متدارک مضاعف کے علاوہ بدؔر نے جو تین غزلیں متدارک مثمن سالم میں کہی ہیں ان کے مطلعے ملاحظہ ہوں:

فاعلن ،فاعلن ، فاعلن ، فاعلن	فاعلن ،فاعلن ، فاعلن ، فاعلن
۱) بے خبر کرسیاں آنکھ ملتی رہیں	بستیاں بے گناہوں کی جلتی رہیں
۲) یہ اداسی دھواں چاندنی چوک میں	چاندنی ہے کہاں چاندنی چوک میں
۳) محفلِ مے کشاں کوچۂ دل براں	ہر جگہ ہو لیے اب چلیں دل کہاں

ابھی تک ''آسمان'' کی اڑسٹھ (۶۸) غزلوں کا عروضی تجزیہ پیش کیا جا چکا ہے۔ اس کے بعد جو پچیس ۲۵ رغزلیں باقی رہتی ہیں، ان کے اوزان درج ذیل ہیں۔ ہر وزن میں کم سے کم ایک اور زیادہ سے زیادہ چار غزلیں ہیں۔ اس طرح سے ''آسمان'' کا تمام کلام کل بیس ۲۰ راوزان پر مشتمل ہے۔

۱) بحر متقارب مثمن محذوف: فَعُولن، فَعُولن، فَعُولن، فَعَل
۲) بحر ہزج مثمن اشتر: فاعِلن، مفاعیلن ،فاعِلن، مفاعیلن

۳) بحر رمل مثمن محذوف: فاعِلاتن، فاعِلاتن، فاعِلاتن، فاعِلن

۴) بحر رمل مسدس مخبون محذوف مسکن: فاعلاتن، فَعِلاتن، فعلن

۵) بحر رمل مثمن مشکول: مفعول، فاعلاتن،مفعول، فاعلاتن

۶) بحرِ ہزج مثمن سالم: مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن

۷) بحر ہزج مسدس محذوف مفاعیلن، مفاعیلن، فعُولن

۸) بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعولن

۹) بحر ہزج مثمن اخرب سالم مفعول، مفاعیلن ،مفعول، مفاعیلن

۱۰) ہزج مثمن مقبوض: مفاعلن، مفاعلن، مفاعلن، مفاعلن

۱۱) بحرخفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع: فاعلاتن،مفاعلن ،مفعول

۱۲) بحر خفیف مسدس مخبون محذوف: فَعِلاتن، مفاعلن ، فَعِلن

۱۳) بحر مجتث مثمن مخبون محذوف مسکن مفاعلن ،فعلاتن،مفاعلن ،مفعول

اب یہ بات ہم بڑے وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ بدؔر کے یہاں اوزان کا ایک بہترین انتخاب ملتا ہے۔ وہ اپنی فکر کے مطابق وزن کا استعمال کرتے ہیں اور زیادہ تر ان اوزان کو اختیار کرتے ہیں جن میں ترنم اور نغمگی کی خصوصیات بدرجہ اتم موجود ہوتی ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے کے تمام اشعار نہ صرف موزوں ہیں بلکہ بعض ایسے اشعار بھی ہیں جو موزونیت کے بے پناہ حُسن اور ندرت کی مثال ہیں۔ مثلاً: ہزج سالم کی ایک غزل کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیں:

جھکی پلکیں گھنے گیسو حسیں دامن سبک آنچل

جہاں کی تپتی راہوں میں یہ سائے یاد آتے ہیں

مصرع اول میں ہر رکن کی مناسبت سے الفاظ اس طرح لائے ہیں کہ جھکی پلکیں (مفاعیلن)، گھنے گیسو (مفاعیلن)، حسیں دامن (مفاعیلن) سبک آنچل (مفاعیلن)۔ الفاظ اور افاعیل کی اس درجہ ہم آہنگی بہت اہم عروضی خصوصیت ہے۔ اس طرح بدر کے مجموعے ''آسمان'' میں عروض کی گوں ناگوں خصوصیات دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یہ خصوصیات نہ صرف شاعر کی عروض فہمی کا پتہ دیتی ہیں بلکہ ان سے اشعار میں بلا کا ترنم اور غنائیت پیدا ہوتی ہے۔

آسمان کا فکری تجزیہ:

عشقیہ شاعری:

یہ بات مکرر آتی ہے کہ عشق غزل کا محبوب موضوع ہے۔ ابتدا ہی سے غزل میں عشق کا موضوع شامل رہا ہے۔ اس موضوع کا غزل سے اتنا گہرا رشتہ ہے کہ اس کے بغیر غزل نامکمل سی تصور ہوتی ہے۔ اس موضوع کا غزل میں اتنا زور رہا ہے کہ علامہ شبلی جیسے بلند پایا نقاد تغزل کی تعریف ہی یہی کرتے ہیں کہ ''تغزل سے یہ مراد ہے کہ عشق و عاشقی کے مضامین مؤثر الفاظ میں ادا کیے جائیں۔ ے[1]'' اس مقام پر شبلی کے تغزل کی یہ تعریف درج کرنے کا مقصد یہ ہے کہ غزل میں موضوعِ عشق کی کیا اہمیت ہے؟ اور حسن و عشق کا دائرہ کتنا وسیع ہے؟ یہ اقتباس ہمیں اس کے سمجھنے میں رہنمائی کرتا ہے۔ ہمارے پاس دو ہی راستے بچتے ہیں یا عشق کو صرف محبوب کے لب و رخسار کے بیان جیسے موضوعات تک محدود رکھ کر دبستانِ غزل کے اس بیش بہا خزانے کو (جو محبوب کے لب و رخسار سے ہٹ کر ہے) یہ کہہ کر داغدار کریں کہ یہ تغزل سے خالی ہے یا عشق کو اس محدود دائرے سے نکال کر ذرا وسیع پیمانے پر پرکھنا شروع کریں تاکہ وہ غزلیں بھی غزلیں کہی جاسکیں جن میں محبوب کے لب و رخسار کا بیان نہیں ہے۔ عشق کا منبع، مرکز، محور اور ماخذ حُسن ہے۔ اگر تصورِ حُسن واضح ہوجائے تو تصورِ عشق از خود واضح ہوگا۔ یوں کہہ دیں کہ اگر حُسن صرف صنف نازک کا روئے نازنین ہے تو یقیناً عشق بھی جنسِ مخالف کی کشش، انسیت اور محبت تک محدود ہے لیکن اگر حُسن ذرّے سے بیاباں تک، قطرے سے سمندر تک اور انسان سے لے کر خدا تک محیط ہے تو عشق بھی لامحدود ہے۔

حُسن و عشق کا دائرہ محدود کرنا نہ صرف غزل کو محدود کرنا ہے بلکہ ان دونوں لفظوں کی توہین کرنے کے مترادف بھی ہے۔ اس مقام پر یہ تذکرہ چھیڑنا اس لیے ضروری ہے کہ آج اکثریت کے ہاں عشق نہ صرف جنسِ مخالف کی محبت تک محدود ہو چکا ہے بلکہ بعض لوگ تو اس لفظ کو سن کر جو معنی مراد لیتے ہیں وہ یقیناً ایک المیہ ہے۔ عشق صوفیا کا ہو یا گلیوں میں پھرنے والے مجنوں کا، عشق خدا سے ہو یا بندۂ خدا سے یہ ہمیشہ ہی سے پاک بے لوث اور بے غرض جذبہ رہا ہے۔ یہ دورِ جدید کی دانش کا ایک المیہ ہے یا جدید شاعری کا قصور کہ اس پاکیزہ جذبے کو ہوس اور شہوت جیسی صورتِ حال کے معنوں میں خیال کیا جانے لگا۔ اگرچہ یہ تصور اہلِ علم اور سنجیدہ طبقے میں آج بھی اسی پاکیزگی کے ساتھ موجود ہے لیکن ایسا بھی دیکھنے کو ملتا ہے کہ اس لفظ سے ایسے معنی مراد لیے جارہے ہیں، جن کا اس کے ساتھ دور دور کا واسطہ نہیں ہے۔ اب عشق لڑانا اور عشق کرنا شہوت کی آگ بجھانے تک مستعمل ملتا ہے۔ ہم غزل پر یہ پابندی عائد کرنے کا ہرگز ارادہ نہیں رکھتے کہ اس میں جنسی موضوعات کو جگہ نہیں دی جاسکتی۔ بات صرف یہ واضح کرنی ہے کہ اگر موضوع پاکیزہ محبت کا ہے تو اسے عشق کا نام دیا جائے اگر موضوع

شہوت، ہوس کاری یا جنسی پیاس بجھانے کا ہوتو اس موضوع کی غزل میں جگہ ہوسکتی ہے لیکن عشق میں اس کی جگہ نہیں ہے۔ یہاں ایک اور سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ عورت اور مرد کی محبت سے جنسی خواہش کو الگ کر دیا جائے تو یہ معاشرہ انسانوں کا نہ رہ کر فرشتوں کا ہو جائے گا۔اس کا جواب یہ ہے کہ دراصل محبت ایک الگ شے ہے اور جنسی خواہش ایک الگ چیز ہے۔محبت تو حُسن پر فدا ہونے اور قربان ہونے کا نام ہے جنسی خواہش یقیناً ایک انسانی ضرورت ہے، یہ ایک بھوک ہے جو محبت سے بالکل الگ شے ہے۔ عاشق عشق میں پیٹ کی بھوک مٹانا بھول جاتا ہے، اسے جنسی بھوک کا کہاں خیال رہتا ہے۔اس میں کوئی دورائے نہیں ہے کہ جذبۂ عشق خالص اور پاکیزہ جذبۂ محبت ہے، جس کا ہوس اور بھوک کے ساتھ کوئی علاقہ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عشقیہ غزل کے بے شمار اشعار ایسے ملتے ہیں، جنھیں ایک طرف عاشق اپنی محبوبہ کے لیے استعمال کرتا ہے اور دوسری طرف وہی اشعار خدا اور رسول ﷺ کے عشق میں بیان ہوتے ہیں۔ وہی شعر گلی میں پھرنے والا عاشق گا تا نظر آتا ہے اور وہی شعر جمعہ کے خطبے میں ممبر سے سننے کو ملتے ہیں۔

بدؔر کے ہاں عشق کا کیا تصور ہے اور ان کی غزل میں عشق کی کیا اہمیت ہے؟ اسے سمجھنے کے لیے یہ واضح کرنا ضروری تھا کہ غزل میں عشق کا تصور ابتدا ہی سے نہ صرف پاکیزہ رہا ہے بلکہ متنوّع بھی رہا ہے۔ اگر حُسن کے ہزاروں جلوے ہیں تو عشق کے بھی ہزاروں روپ ہیں اور غزل میں وارداتِ عشق کے یہ سارے ہی روپ جلوہ گر ہوئے ہیں۔ یہ کہیں آگ کا دریا ہے تو کہیں اس سے بہاروں کو ثبات ہے، یہ کہیں پیامِ موت نظر آیا ہے تو کہیں رازِ حیات ہے۔ بدؔر جدید زمانے کے شاعر ہیں اور شاعر نہ تو فرشتہ ہوتا ہے نہ آسمان سے اترا پیغمبر بلکہ وہ ایک فن کار ہوتا ہے اور اس کا فن اپنے زمانے اور اس کی تہذیب وتمدن ہی سے نمو پاتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہو ہے کہ عشق کی کوئی حد اور انتہا نہیں ہوتی لیکن یہی عشق جب کسی عاشق کے دل میں آجاتا ہے تو اس کی حد کا ادراک ممکن ہوتا ہے، اس لیے کہ انسان کو ہر چیز بقدر ظرف ہی نصیب ہوسکتی ہے۔

بدؔر کا عشق نہ آفاقی ہے اور نہ کسی محدود دائرے کا پابند بلکہ یہ ایک میانے درجے کا عشق ہے، جس سے زندگی میں ہر انسان کو واسطہ پڑتا ہے۔ جنس مخالف سے عشق ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے۔ اگر چہ اسے عشقِ مجازی کا نام دیا جاتا ہے لیکن بہ باطن اس میں بھی کیفیاتِ عشق کی گوں ناگوں حقیقتیں جلوہ گر رہتی ہیں۔ یہ جذبۂ عشق نہ ہوتو کارِ جہاں ایک بوجھ بن کر انسان پر مسلط ہو جائے۔ اس جذبے میں وہ صداقتیں بھی پوشیدہ ہیں جو انسان کو اس چندروزہ زندگی میں زندگی کی اصل حقیقت کو افشاں کرتی ہیں۔اس میں وہ تمام خوبیاں بھی موجود ہوتی ہیں جو قلبی طہارت کا سامان فراہم کرتی ہیں۔ بدر کے عشق کو اگر چہ عشق مجازی ہی کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ اس میں وہی درد اور وہی پاکیزگی دیکھنے کو ملتی ہے جو عشقِ حقیقی یعنی ذاتِ حق سے عشق میں برسرِ پیکار ہوتی ہیں۔ان کا عشق جنون کی حد تک نہیں پہنچتا اور نہ ہی اس میں وہ بے پناہ اذیت اور درد ہے جو اکثر عاشق سہتا ہے اور جسے سہتے ہوئے وہ دنیا اور دنیا کی ہر شے کو بھول جاتا ہے۔ بدر کا عشق چوں کہ میانہ اور معتدل قسم کا

عشق ہے اس لیے ان کے ہاں عشق اذیت نہیں بلکہ راحت کا سامان ہے۔ اس راحت سے انھیں ایسی فرحت ملتی ہے کہ وہ اس کی خاطر دنیا کو ترک کرنا چاہتے ہیں۔

ہم سے ہوسکتی نہیں دنیا کی دنیا داریاں
عشق کی دیوار کے سائے میں راحت ہے بہت

بدر کا عشق اسی درجے کا جو اس شعر میں جھلکتا ہے عاشق کو دنیا اور دنیا داریوں میں دو ہی وجوہ کی بنا پر دل نہیں لگتا ہے۔ ایک یہ کہ عشق نے وہ درد دیا ہوتا ہے کہ اس درد کے بعد کسی کام کی سکت ہی نہیں رکھتا۔

عشق نے غالبؔ نکما کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

دوسری وجہ وہی ہے جو بدر کے درج بالا شعر میں جھلکتی ہے۔ یہ معمولی درجے کا عشق ہوتا ہے جسے دل لگی یا محبت کہا جاسکتا ہے۔ اس درجے کے عشق سے ہر انسان گزرتا ہے اگر انسان سنجیدہ ہو تو کچھ دیر اس وادی میں رک کر اس کے حُسن، اس کے جلوؤں، اس کی بہاروں سے لطف اٹھاتا ہے۔ کوئی تند و تیز ہوا آئے تو اذیت بھی برداشت کرتا ہے لیکن اس اذیت میں لذت محسوس کرتا ہے۔ بدرؔ چوں کہ ایک فن کار ہیں لہٰذا وہ اس مقام کا بھرپور فائدہ اٹھاتے ہیں اور ان کیفیات کو غزل میں قید کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ عشق کی عظمت کے قائل ہیں، انھیں معلوم ہے سوائے عشق کے انسان صحیح معنوں میں زندگی کی حقیقت کو سمجھ سکتا ہے نہ جینے کا اصل مدعا پا سکتا ہے۔ اس لیے وہ اعلانیہ کہتے ہیں کہ جن کی نظر میں عشق گناہ ہے انھیں بھی اس گناہ کی توفیق مل جائے تاکہ وہ زندگی کی اصل کیفیت سے محروم نہ رہیں۔

میں خدا کا نام لے کر پی رہا ہوں دوستو
زہر بھی اس میں اگر ہوگا دوا ہوجائے گا
ان کی نظر میں پیار گناہِ عظیم ہے
توفیق دے خدا انھیں ایسے گناہ کی

بدرؔ کی انفرادی خصوصیت جیسا کہ گزشتہ باب میں بیان ہوچکی ہے، امیجری ہے۔ اس لیے وہ عشقیہ مضامین میں پیکر تراشتے رہتے ہیں۔ یہ عشقیہ پیکر ان کے ہاں عصری حسیات کے رنگ میں رنگے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بدرؔ کا عشق کیا ہے؟ اس کو سمجھنے کے لیے ان کے محبوب سے ملاقات ہو تو آسان ہوگا۔ ان کے محبوب سے ملنا مشکل نہیں ہے کیوں انھوں نے اپنے محبوب کو اپنی شاعری میں اس طرح قید کیا ہے کہ ان کی شاعری کو پڑھنے والا کوئی بھی قاری ان کے محبوب سے ان کی غزلوں میں ملاقات کرسکتا ہے۔

ہمارے ہاتھوں میں اک شکل چاند جیسی تھی

تمہیں یہ کیسے بتائیں وہ رات کیسی تھی
مہک رہے تھے مرے ہونٹ اس کی خوشبو سے
عجیب آگ تھی بالکل گلاب جیسی تھی

آنکھیں آنسو بھری پلکیں بوجھل گھنی جیسے جھیلیں بھی ہوں نرم سائے بھی ہوں
وہ تو کہیے ہمیں کچھ ہنسی آگئی بچ گئے آج ہم ڈوبتے ڈوبتے

محبوب کی یاد اس کے آنے کا انتظار اور اس انتظار میں بے قراری عشق کا ایک اہم موضوع ہے۔ یہی وہ موضوع ہے، جس میں سوز و گداز کے درد رواں نظر آتے ہیں بدؔر کے یہاں بھی یہ موضوع کافی دلکش ہے لیکن اس کی دلکشی کا راز سوز و گداز نہیں ہے بلکہ محض شاعر کی فن کاری ہے۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان کا کلام سوز و گداز سے بالکل ہیخالی ہے البتہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ سرمایۂ غزل میں اس موضوع میں سوز و گداز کی جو شدت دیکھنے کو ملتی ہے بدر کے یہاں وہ شدت نہیں ہے۔ اس کی وجہ وہی ہے جو اوپر بیان کی جا چکی ہے کہ بدر کا عشق میانہ درجے کا ہے۔ جب بدر کو محبوب کی یاد ستاتی ہے تو ان کا دل بھی بے قرار اور سوگوار سا ہو جاتا ہے لیکن اس دل میں درد کے نشتر چبھتے نظر نہیں آتے لہٰذا یہ درد اتنا جان لیوا بھی نہیں ہوتا کہ زندہ رہنے کی آس ٹوٹ جائے۔ یہ درد اتنا تکلیف دہ نہیں ہوتا کہ موت سے پہلے موت آجائے۔ اس درد کو ایک لذت یافتہ درد کہا جاسکتا ہے، جس کی ہلکی سی چبھن سے دل و دماغ معطر ہو جائیں اور روحانی تسکین کا ذریعے بنے۔ اس لیے بدر اس کے ذریعے یادوں کے دیے دل میں جلائے رکھنا پسند کرتے ہیں۔ محبوب کے بھیجے گئے خطوط کو دیکھ دیکھ کر ان یادوں کو تازگی بخشتے ہیں۔

رات سے جی ہے سوگوار بہت
یاد آؤ نہ آج یار بہت
رات کہتی ہے بدر سو جاؤ
ہو چکا اس کا انتظار بہت

دل کی دہلیز پہ یادوں کے دیے رکھے ہیں
آج تک ہم نے وہ دروازے کھلے رکھے ہیں
ہم پہ جو گزری نہ بتایا نہ بتائیں گے کبھی
کتنے خط اب بھی ترے لکھے ہوئے رکھے ہیں

رات موسم بہت فتنہ انگیز تھا اس پہ یادوں کی زلفیں بھی لہرا گئیں
دیر تک دل سے تیری ہی باتیں رہیں بھولی بسری کہانی سناتے رہے

بدؔر جب درِ فرقت کا نغمہ چھیڑتے ہیں تو اس میں فرقہ واریت اور فسادات کا کرب اور تقسیم وطن سے پیدا شدہ ہجر کا ساز بھی سنائی دیتا ہے۔ ان کے ہجر کی روداد میں فسادات سے پیدا شدہ کرب کا احساس موجود رہتا ہے لیکن اس میں اتنا نمایاں پن نہیں ہے، جسے بیک نظر پہچانا جائے کہ یہ محبوب کی عام جدائی ہے یا وہ تنہائی جو بدقسمتی سے انسانی رشتوں کی چول ڈھیلی ہونے سے قائم ہوتی ہے۔ وطن کی بربادی کا ترک وطن اور فسادات جیسی چیزوں کا ماتم میرؔ کی غزلوں ہی سے دیکھنے کو ملتا ہے لیکن اس موضوع میں شدت کا عمل آزادی کے بعد پیدا شدہ غیر یقنی صورت حال کی وجہ سے جدید شاعری میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ بعض شعرا کے یہاں تو وطن ہی محبوب بن جاتا ہے۔ ہجر کا فسانہ بدؔر کے یہاں دیکھیں تو بدر امیجری کے وصف سے اس میں جدت پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ بدر محبوب کی یاد میں نہ صرف خود روتے ہیں بلکہ شام بھی ان کے ساتھ روتی ہے البتہ ایسے اشعار بہت زیادہ نہیں ہیں، جن میں سوز و گداز کا یہ رنگ دیکھنے کو ملے۔

ہر اک چراغ کی لو ایسی سوئی سوئی تھی
وہ شام جیسے کسی سے بچھڑ کے روئی تھی

نہا گیا تھا میں کل جگنوؤں کی بارش میں
وہ میرے کاندھے پہ سر رکھ کے خوب روئی تھی

جیسے صدیاں بیت چکی ہیں
پھر بھی آدھی رات ابھی ہے

کیسے کٹے گی تنہا تنہا
اتنی ساری عمر پڑی ہے

اب وہ گیسو نہیں ہیں جو سایا کریں اب وہ شانے نہیں جو سہارا بنیں
موت کے بازوؤ تم ہی آگے بڑھو تھک گئے آج ہم گھومتے گھومتے

عشقیہ موضوعات میں خیالات کی ندرت، احساس کی دلآویزی اور بیان کی جدت جیسے ملے جلے عناصر تغزل کو پروان چڑھاتے ہیں۔ ابھی تک جو اشعار مثالوں میں درج ہوئے ان پر غور کیا جائے تو یہ ساری خصوصیات ان میں جلوہ گر ہیں۔ بدر کے خیالات میں وہ تازگی موجود ہے، جس کی بنا پر ان موضوعات میں دلکشی پیدا ہوئی ہے۔ دوسری اہم بات بدر کی پیکر تراشی اور امیجری ہے، جس میں وہ ید طولیٰ رکھتے ہیں لیکن ان سب کے باوجود محبت کے جذبات جس چیز کا مطالبہ کرتے ہیں وہ پاکیزگی اور بےلوثی ہے۔ دنیا میں محبت ہی وہ واحد جذبہ ہے، جس میں خود غرضی کا دور دور تک گزر نہیں ہوتا ہے۔ محبت انسان کے دل کو وہ طہارت عطا کرتی ہے کہ اس میں کدورت کا گزر نہیں ہوتا۔ بدؔر کی غزل میں ایسے اشعار دیکھنے کو ملتے ہیں، جن سے محبت ہی محبت جھلکتی ہے۔ ان کے یہاں یہ بےغرض محبت اس حد تک پہنچ جاتی ہے:

اس کے لیے تو میں نے یہاں تک دعائیں کیں
میری طرح سے کوئی اسے چاہتا بھی ہو
کبھی کبھی تو جھلک پڑتی ہیں یونہی آنکھیں
اداس ہونے کا کوئی سبب نہیں ہوتا

بدؔر اپنی زندگی میں محبوب کو اہم مقام دیتے ہیں، اتنا اہم کہ محبوب کے مسکرانے سے سارے اندھیرے اجالوں میں بدل جاتے ہیں۔ محبوب ساتھ ہو تو ہر غم راحت بن جاتا ہے۔ محبوب کے پاس ہونے سے کوئی غم غم نہیں رہتا اور کوئی مصیبت مصیبت نہیں رہتی۔ محبوب آئے تو خزاں میں بہار آئے۔

کیسی سیاہ رات تھی دہلیز پر کھڑی
وہ مسکرا دیے تو اجالے برس گئے

تیرا ہاتھ مرے کاندھے پر دریا بہتا جاتا ہے
کتنی خاموشی سے دُکھ کا موسم گزرا جاتا ہے

یوں بھی تبدیل بہاروں میں خزاں ہوجاتی
اپنے دامن سے وہ چہرے پہ ہوا کردیتا

منہ چھپا لیتا وہ سورج بھی کسی دامن میں
ایسے لہرا کے وہ زلفوں کی گھٹا کر دیتا

اس بحث کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بدؔر کے یہاں عشقیہ مضامین میں وہی روایتی مضامین ہیں، جو غزل کی روایت میں روزِ اول سے چلے آ رہے ہیں۔ ان روایتی مضامین میں بھی وہ سارے عنوانات کو نہیں چھو سکے ہیں، جس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ ان مضامین میں وہ تنوّع نہیں ہے جو بعض بڑے اور اہم غزل گو شعرا کے عشقیہ مضامین میں ملتا ہے لیکن ان میں ایک ایسا نیا پن ضرور ہے جو انھیں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔ ویسے بھی مجموعی طور پر بدؔر کی غزل کو عشقیہ غزل کہنا درست نہیں ہے، ان کی غزل کی عمارت زندگی کے سبھی لطیف اور تلخ تجربات کے ملے جلے رنگوں سے تیار ہوتی ہے اور ان میں سے عشق بھی ایک اہم رنگ ہے۔ حُسن و عشق کے ان گنے چنے موضوعات کو انھوں نے اس جدت کے ساتھ برتا ہے کہ ان کا مختصر سا سرمایہ، عشقیہ مضامین کا ایک بہترین انتخاب کہلایا جا سکتا ہے۔

نہ جی بھر کے دیکھا نہ کچھ بات کی
بڑی آرزو تھی ملاقات کی

اُجالوں کی پریاں نہانے لگیں
ندی گنگنائی خیالات کی

اسرار ومعارف:

فن کار اپنی زندگی میں قدم قدم پر ایک نیا سبق حاصل کرتا ہے اس کے ذریعے اپنی بصیرت کو جلا بخشتا ہے اور اس بصیرت کا نچوڑ اپنے فن پارے میں پیش کرتا ہے۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ کوئی فن پارا معتبر ہو لیکن اس کے اندر عرفان وآگہی کا کوئی سبق یا اسراو معارف کا کوئی نکتہ پوشیدہ نہ ہو۔ دراصل زندگی کے تجربات اور مشاہدات سے فن کار بصیرت حاصل کرتا ہے، جب بصیرت بڑھ جاتی ہے تو معمولی چیزوں سے غیر معمولی معنی کھلتے ہیں۔ عام انسان اور فن کار میں بنیادی فرق بصیرت ہی کا ہوتا ہے۔ عام انسان چیزوں کا مطالعہ غیر سنجیدگی سے سرسری طور پر کرتا ہے، یا یوں کہیے کہ عام انسان چیزوں کو ظاہری آنکھوں سے دیکھتا ہے لہٰذا اسے وہی دکھتا ہے جو چیزوں کی ظاہری شکل وصورت میں دیکھا جاسکتا ہے۔ فن کار چیزوں کو بہت باریک بینی اور سنجیدگی سے دیکھتا ہے۔ یوں کہیے کہ وہ چیزوں کا مطالعہ باطن کی آنکھوں سے کرتا ہے لہٰذا اسے وہ بھی دکھتا ہے جو ظاہری آنکھوں سے دیکھنا ممکن نہیں۔ اس سنجیدگی اور باریک بینی کی وجہ سے اس کی آگہی بڑھتی جاتی ہے اور بصیرت میں اضافہ ہوتا رہتا ہے، جس کی وجہ سے ہر نئی نظر میں ہر نئی حقیقت سے پردہ اٹھتا جاتا ہے۔ اسی کو عرفان کہتے ہیں اور یہی عرفان اسے فن کار بناتا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ممکن ہی نہیں کہ کسی فن پارے میں عرفان وآگہی کا کوئی سبق پوشیدہ نہ ہو۔ عرفان الٰہی یا معرفتِ الٰہی کا تعلق بھی ایسا ہی ہے۔ شاعری میں معرفتِ الٰہی کی باتیں متصوفانہ شاعری میں ملتی ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ صوفی ہمہ تن حصول عرفان میں اپنا سب کچھ وار دیتا ہے۔ وہ من کی دنیا میں ڈوب ڈوب کر عرفان کے موتی تلاش کرنے کو زندگی کا وطیرہ بناتا ہے۔ عرفانِ الٰہی کا سفر بھی چیزوں کے عرفان ہی سے شروع ہوتا ہے۔ جب تک انسان خود آگہی حاصل نہ کر سکے وہ خدا آگاہی کے زینہ پر قدم نہیں رکھ سکتا۔ عارفین کا کہنا ہے کہ انسان کے باطن میں کائنات کے سبھی اسرار ورموز پوشیدہ ہیں لیکن انھیں تلاش کرنا آسان نہیں ہے۔ جس طرح ہر علم کا ایک شعبہ ہوتا ہے، اسی طرح معرفتِ الٰہی اور اسرارِ حیات کا شعبہ تصوف کو مانا جاتا ہے۔ ہر علم ایک کامل استاد کی رہنمائی میں حاصل کیا جاتا ہے۔ اسی طرح معرفت کا علم بھی ایک ضابطے کے تحت بقدر مشقت اور بقدرِ استعداد حاصل کیا جاسکتا ہے۔ بغیر مرشد کے چند چیزوں کے نام ہی یاد کیے جاسکتے ہیں، ان کی اصل حقیقت اور ماہیت کو سمجھا نہیں جاسکتا۔ معرفت الٰہی اور اسرارِ حیات کے واقف نبی، پیغمبر، اولیا

اور رشی منی کی صورت میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ کوئی فن کار جو صوفی نہ ہو یا کسی کامل رہنما کے پاس نہ رہا ہو، اس کے فن میں عرفان نہ ہو۔ دراصل زندگی کے حادثات اور تلخ تجربات انسان کے بہترین مرشد ہوتے ہیں۔ اگر انسان اس نظام کائنات کا مطالعہ سنجیدگی سے کرے تو اسے قدم قدم پر عرفان حاصل ہوتا ہے۔ عرفان ایک بحرِ بے کراں ہے، کوئی بوند کسی کے ہاتھ میں آ گئی تو کام بن گیا۔ بدؔر اگرچہ کوئی صوفی بزرگ شاعر نہیں ہیں اور نہ ہی ان کی شاعری میں مسائل تصوف ہیں لیکن وہ ایک فن کار ضرور ہیں لہٰذا ان کی شاعری میں عرفان و آگہی کی باتیں بھی ضرور ہیں، جنھیں سرے سے نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔

زندگی گزارنے کا ڈھب سیکھنا، دنیا یا دنیاداری کو سمجھنا، رشتوں اور ناتوں کی حقیقت جاننا بھی عرفان ہے۔ شاعری میں عرفان و آگہی اور ان حقیقتوں کا انکشاف کیوں کر ہوتا ہے؟ اس کا ایک سادہ سا جواب یہ ہے کہ شاعری اگر فطرت کی ودیعت کردہ شے ہے تو یہ بے فیض نہیں ہو سکتی۔ لہٰذا یہ طے ہے کہ شاعری میں عرفان و آگہی کی باتیں اور زندگی کے کئی اسرار و رموز پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اسی نکتے کو غالبؔ نے اپنے اس شعر میں افشاں کیا ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

اگر صریرِ خامہ نوائے سروش ہے تو بدؔر کی خامہ فرسائی کیوں کر بے فیض ہو سکتی ہے۔ جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے کہ بدؔر صوفی ہیں نہ ان کا کلام متصوفانہ ہے لیکن اس میں اسرار و معارف کے بعض لطیف نکات موجود ہیں۔ ''آسمان'' کی بات کریں تو اس کا آغاز جس غزل سے ہوتا ہے، اس کا عنوان شاعر نے حمد و نعت رکھا ہے۔ اس کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

خدا ہم کو ایسی خدائی نہ دے
کہ اپنے سوا کچھ دکھائی نہ دے
مجھے ایسی جنت نہیں چاہیے
جہاں سے مدینہ دکھائی نہ دے
خدا ایسے احساس کا نام ہے
رہے سامنے اور دکھائی نہ دے

بنیادی طور پر یہ غزل ہی ہے، اس لیے یہ کلی طور پر حمد یا نعت کے تقاضے پورا نہیں کر سکتی۔ دراصل شاعر خدا کی حمد و ثنا اور ثنائے حبیب خدا ﷺ سے اپنے شعری مجموعے کا آغاز کرنا چاہتا ہے۔ اس غزل میں چند اہم باریک نکات ہیں، جن سے ہمیں سروکار ہے۔ ان میں سے پہلا نکتہ مقطع میں دیکھا جا سکتا ہے۔ مقطع میں جو مضمون ہے وہ تصوف کا بنیادی مضمون ہے جسے ذات کی نفی کہا جا سکتا ہے۔ شاعر مناجات کے انداز میں خدا سے عاجزی اور انکساری طلب کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ

مغرور ہونے سے بچا رہے۔انسان تکبر اور غرور سے خود کو پاک نہ کرے تو معرفت کے پہلے زینہ پر بھی قدم نہیں رکھ سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ کلمۂ حق کا آغاز بھی نفی سے ہوتا ہے۔تکبر سے پاک ہونے کے بعد ضروری ہے کہ انسان محبت اور اخلاص کا راستہ اختیار کرے۔لالچ اور ہوس کے راستے پر چل کر انسان منزل نہیں پا سکتا۔دوسرے شعر میں ایسی جنت سے بیزاری کا اظہار کرنا دراصل اسی محبت اور اخلاص کی بنا پر ہے۔یہ اخلاص اور محبت ہی ہے جو انسان کو یہ کہلواتا ہے کہ جہاں وہ محسن انسانیت نہ ہو،جس نے انسانیت پر ان گنت احسانات کیے ہیں،وہاں کی آسائش مجھے قبول نہیں ہے۔بین السطور میں اس شعر میں جنت کا انکار نہیں ہے البتہ سرکار دوعالم ﷺ سے محبت کا اظہار ہے۔غزل کے آخری شعر میں شاعر خدا کی حقیقت بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اسے ایک احساس کا نام دیتے ہیں۔خدا کا احساس ہونا ہی معرفت کا پہلا زینہ ہے۔اگر یہ احساس نہیں ہوگا تو آگے کی کوئی منزل انسان طے نہیں کر پائے گا۔دل میں احساس کی چنگاری لیے ہی انسان معرفت کی راہ پر چل سکتا ہے۔''رہے سامنے اور دکھائی نہ دے'' وہی مضمون ہے جو خدا کے تعلق سے صوفیا نے بیان کیا ہے اور قران کی اس آیت میں اس کی سند موجود ہے۔و نحن اقرب الیہ من حبل الورید۔(ترجمہ:اور ہم تمھاری شہ رگ سے بھی قریب ہیں)

بدؔر کے یہاں کئی غزلیں مناجات کا رنگ رکھتی ہیں اور مناجات کے پردے میں کہیں دنیا کی بے ثباتی کا بیان ہوتا ہے تو کہیں اللہ اور رسول ﷺ کی محبت کا تازیانہ اور کہیں زندگی کے اہم نکات کا ذکر۔مثلاً:یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

سبھی چار دن کی ہے چاندنی یہ ریاستیں یہ وزارتیں
مجھے اس فقیر کی شان دے کہ زمانہ جس کی مثال دے
مری صبح تیرے سلام سے مری شام ہے تیرے نام سے
ترے در کو چھوڑ کے جاؤں گا یہ خیال دل سے نکال دے
بڑے شوق سے انھیں پتھروں کو شکم سے باندھ کے سو رہوں
مجھے مال مفت حرام ہے مجھے دے تو رزق حلال دے

آخری شعر میں رزق حلال کی دعا ہی نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعے ایک نہایت ہی باریک نکتہ کی طرف اشارہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ مجھے مال مفت حرام ہے۔مفت کا مال یا بغیر مشقت کی روزی وہی ہے جو پرواز میں کوتاہی کا سبب بن جاتی ہے۔مفت کا مال ہی ہر طرح کی حرام کاری کا بنیادی جز ہے۔رشوت،سود،جہیز جیسی بڑی بڑی مہلک بیماریاں اسی مال مفت کے حصول کی تمنا سے وجود میں آتی ہیں اور رزق حلال کی بنیاد ہی محنت اور مشقت پر ہے۔

انسان کو انسان بنانے میں درد وغم کا بڑا ہاتھ ہے۔یہ درد وہ گوہرِ نایاب ہے جو فرشتوں کو بھی حاصل نہیں ہے۔اسی درد کے دریا میں انسان غوطے کھا کھا کر عرفان کے موتی نکالتا ہے۔درد اہل دل کے مقدر کا ستارہ ہے۔یہی دلوں کو روشن رکھتا ہے اور اسی کے ذریعے من کی آنکھیں روشن ہوتی ہیں۔جو رمز شناس ہوتے ہیں وہ اسے رگ رگ میں اتار کر آبِ حیات

پانے کی سعی کرتے ہیں۔شعرانے جہاں ایک طرف اس درد کی اذیت برداشت نہ کرتے ہوئے اسے نجات کی دعائیں کیں ہیں وہیں انسانی زندگی میں اس کی قیمت انمول بتائی ہے۔غالبؔ کا کہنا کہ ”جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے“، اسی طرف اشارہ ہے۔بدرؔ کے ہاں بھی درد کی عظمت ملتی ہے۔ان کا خیال ہے کہ بغیر درد سہے انسان کچھ بھی حاصل نہیں کرسکتا ۔انسان کا باطن ایک بنجر ہے درد سے اس میں زرخیزی آتی ہے۔

جب تک نگارِ دشت کا سینہ دکھا نہ تھا
صحرا میں کوئی لالۂ صحرا کھلا نہ تھا

پہلا سا وہ زور نہیں ہے میرے دکھ کی صداؤں میں
شاید پانی نہیں رہا اب ان پیاسے دریاؤں میں

جیسے خاموش دریاؤں میں چراغوں کا سفر
ایسا نس نس میں میرے دردِ رواں روشن ہے

سب سے قیمتی درد وہ ہے جو عشق سے حاصل ہوتا ہے۔اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ عشق میں انسان بےلوث اور بے غرض ہوکر درد سہتا ہے۔جب کسی کی یاد درد بن کر دل میں بسیرا کرتی ہے تو یہ دل کو روشن کیے بغیر نہیں رہتی۔بدرؔ نے اس موضوع پر خوب کہا ہے۔وہ کہتے ہیں، جس طرح بارشیں زمینوں کو زرخیز کرتی ہیں، اسی طرح غم ایک بارش ہے، جو دل کی زمین کو شاداب رکھتا ہے اور دل کو بینائی عطا کرتا ہے۔

بارشیں چھت پہ کھلی جگہوں پہ ہوتی ہیں مگر
غم وہ ساون ہے جو ان کمروں کے اندر برسے

دل کی بینائی ہی اصل بینائی ہے، یہی عرفان بھی ہے اور یہی آگہی بھی۔جب دل کی آنکھ روشن نہ ہو سکے تو انسان حقیقت کو نہیں دیکھ سکتا۔دل کی روشنی انسان کو ابدی حیات عطا کرتی ہے۔اگر دل کی آنکھیں روشن نہ ہوسکیں تو انسان اپنے دائمی سفر میں نامراد ٹھہرے گا۔قرآن صاف لفظوں میں بیان کرتا ہے کہ من کان فی ھذہ اعمی وھو فی الآخرۃ اعمی واضل سبیلا (ترجمہ: جو اس دنیا میں اندھے رہے وہ آخرت میں بھی اندھے ہیں اور راستہ بھٹکتے رہیں گے) دنیا اگر دارالعمل ہے تو انسان کو آئندہ کے لیے ہر ضروری سامان اسی مقام پر تیار کرنا ہے اور اس سامان میں سب سے قیمتی سامان دل کی روشنی ہے۔کیوں کہ آخرت کی وسعتوں کا یہ سفر تن تنہا طے کرنا بغیر روشنی کے کسی بھی صورت ممکن نہیں ہوگا۔قرآن ایسے لوگوں کو جو دل کی آنکھیں روشن نہ کرسکے، یہ ڈرسناتا ہے کہ تمھارا آنے والا کل نہایت ہی کٹھن اور دشوار ترین ہے۔اس لیے کہ ابداًابدا کے سفر میں تم اندھے ہوکر چلے ہو۔تاریک اور گھپ اندھیرے میں یہ سفر طے کرنا نہ صرف دشوار ہوگا بلکہ اذیت ناک اور الم ناک بھی۔بدرؔ کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں دل کی روشنی کا اشارتاً دعویٰ نظر آتا ہے۔

اب چراغوں کی ضرورت ہی نہیں
چاند اس دل میں چھپا ہو جیسے
جی میں آتا ہے کہ سجدہ کر لیں
دل کی آواز خدا ہو جیسے

دردوغم کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ یہ دلوں کو کدورت سے پاک کرتا ہے۔خدا کی تلاش ہوتو دل کو پاک کرنا بے حد ضروری ہے۔خدا پاک ہے اور پاک ہی دل میں تشریف آور ہوسکتا ہے۔ بدؔر بھی دل کے مکاں کو خالی کرنے کی فکر میں نظر آتے ہیں۔وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ بندے اور خدا کے درمیان سوائے اپنے نفس کے کوئی اور حائل ہے ہی نہیں۔ بندہ خود اپنی کامیابیوں اور اپنی آنے والی کامرانیوں کے درمیان دیوار بن کر حائل رہتا ہے۔

نہ جانے کب ترے دل پر نئی سی دستک ہو
مکاں خالی ہوا ہے تو کوئی آئے گا
میں اپنی راہ میں دیوار بن کے بیٹھا ہوں
اگر وہ آیا تو کس راستے سے آئے گا

دردوغم کو جولوگ دولت نہیں محض اذیت سمجھتے ہیں، وہ اس سے کوئی مفاد حاصل کرنے کے بجائے اس کی اذیتوں سے اکتا جاتے ہیں۔زندگی بے سکون ہوجاتی ہے،طرح طرح کی نئی ذہنی وجسمانی بیماریاں جنم لیتی ہیں۔اس کے برعکس جو لوگ غم کوایک نعمت کے طور پر تسلیم کرتے ہیں،غم ان کا کچھ بگاڑ نہیں سکتا۔ یہ انھیں مزید پختہ کرتا ہے اوران کے شب وروز کو سنوارتے ہوئے ان پر عرفان وآگہی کے دروا کرتا ہے۔ایسے لوگوں میں ژرف نگاہی اوراعلیٰ ظرفی پیدا ہوتی ہے۔ یہ بہ باطن سمندر کی طرح گہرائی حاصل کرتے ہیں۔ان کے سینے میں اسرار کو برداشت کرنے کی قوت پیدا ہوتی ہے،جس میں جتنی قوتِ برداشت پیدا ہوگی اس میں اتنے ہی اسرار کھلیں گے۔اسی کو بدؔر یوں بیان کرتے ہیں:

میں نے دریا سے سیکھی ہے پانی کی پردہ داری
اوپر اوپر ہنستے رہنا گہرائی میں رولینا

دنیا کے ظاہری دکھ درد کوئی معنی نہیں رکھتے۔آسائش دنیا کی کمی،کوئی کمی نہیں ہوتی۔عرفان سے انسان میں بے نیازی پیدا ہوتی ہے،اسے ہر حال میں راضی رہنا آتا ہے۔انسان زندگی کی کسی بھی مہم کو سر کرسکتا ہے کسی بھی حال سے سمجھوتا کرسکتا ہے یہ جب ہی ممکن ہے کہ اس پر دنیاوی چیزوں اور آسائشوں کی حقیقت کھل جائے۔ بدؔر کہتے ہیں کہ:

یہ کوئی غم ہے کہ آسائش دنیا کم ہے
بے نیازی میں مجھے خود سے سوا کردیتا

بدؔر اصل مدعے کی بات کرتے ہوئے ایک بہت ہی عمدہ بات کہہ گئے ہیں کہ زندگی سب کو ملتی ہے لیکن زندگی کا مرد وہی ہے جو زندگی کو جیت لے۔ جبر وقدر کا فلسفہ بڑا پیچیدہ اور الجھنوں سے بھرا ہے لیکن ایک بات عیاں ہے کہ انسان کو زندگی کو بنانے یا بگاڑنے کا اختیار حاصل ہے۔ وہ کہتے ہیں:

حیات آج بھی کنیز ہے حضور جبر میں
جو زندگی کو جیت لے وہ زندگی کا مرد ہے

عصری آگہی:

شاعر، ادیب یا فن کار اپنے زمانے کے جملہ حالات وکوائف کا سنجیدہ ریڈر ہوتا ہے۔ وہ جہاں بدلتی ہوئی قدروں کا نبض شناس اور حالات کا پارکھی ہوتا ہے، وہیں آنے والے حالات ومصائب سے خبردار بھی ہوتا ہے۔ ہجرت، فسادات اور اقدار کی پامالیاں نئے زمانے کے اہم ترین مسائل رہے ہیں۔ بدؔر کی شاعری میں بھی قدروں کی پامالی کا نوحہ، ہجرت کا فسانہ اور فرقہ واریت کا کرب موجود ہے۔ ان سب کے ساتھ ساتھ ہی ان کی ایک اہم فکری جہت پیغامِ محبت بھی ہے۔ بدؔر نے ہوش سنبھالا تو آزادی کی نوید سننے کے لیے کان بے تاب تھے۔ آزادی کا مژدہ سننا تھا کہ تقسیم کے الم ناک سانحے سے ملک میں ہجرت کی اتھل پتھل شروع ہوگئی۔ فرقہ واریت کی آگ اس طرح بھڑکی کہ اس کی زد میں نہ صرف ان گنت جانیں تلف ہوئیں بلکہ آج تقریباً ۷۰ ربرس گزر جانے کے بعد بھی اس کی لپیٹ میں کئی مکان ہیں۔ فرقہ واریت کی یہ آگ فساد بن کر بدؔر کے آنگن تک بھی پہنچی جہاں ان کا گھر جلانے کے سوا یہ کچھ بگاڑ نہیں سکی۔ البتہ اس آگ سے بدؔر کے من میں وہ شعلہ ضرور بھڑکا، جس کی کسی فن کار کے سینے میں میں بھڑکنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ان کی شخصیت میں مثبت مزاجی اس قدر موجود تھی کہ انھوں نے ہر طوفان کا مقابلہ مثبت رویوں سے کیا۔ انھوں نے نفرتوں کا جواب ہمیشہ محبتوں سے دے کر زندگی کا ایک کٹھن اور صبر آزما مرحلہ سر کیا۔ انھوں نے اپنی شاعری کو محبت کا نغمہ بنا کر اس پیغام کو عام کیا:

سات صندوقوں میں بھر کر دفن کردو نفرتیں
آج انساں کو محبت کی ضرورت ہے بہت
یہ سوچ لو اب آخری سایہ ہے محبت
اس در سے اٹھو گے تو کوئی در نہ ملے گا

ہجر کا کرب اور فسادات کا درد ہر نئے شاعر کی طرح بدؔر کی غزل میں بھی پوشیدہ ہے۔ ''آسمان'' میں کئی اشعار ایسے ملتے ہیں، جن میں یہی موضوع نظر آتا ہے۔ انھوں نے اکثر علامتی اور استعاراتی انداز میں اس روداد کو بیان کیا ہے۔ ان اشعار سے محسوس ہوتا ہے کہ بدؔر اس سانحے کو ایک المیہ کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ان کی آنکھیں جو کچھ دیکھتی ہیں، اسے دل قبول

کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ جس سرزمین کو بزرگوں نے اپنے لہو سے سینچا تھا اور غیروں کو اکھاڑ پھینکنے کے لیے اپنی جانوں کا نذرانہ صرف اس لیے پیش کیا تھا کہ آئندہ نسلیں اس ملک میں بے خوف وخطر چین وسکون کی زندگی بسر کریں۔ شومئی قسمت! کہ غیروں سے بچانے کے فوراً بعد یہ وطن اپنے ہی لوگوں کے ہاتھوں برباد ہونا شروع ہوا۔ بدر نے اس درد کو اپنے منفرد تغزل میں یوں بیان کیا ہے:

قدم قدم پہ لہو کے نشان کیسے ہیں
یہ سرزمیں تو میرے آنسوؤں نے دھوئی تھی
مکاں کے ساتھ وہ پودا بھی جل گیا جس میں
مہکتے پھول تھے پھولوں میں ایک تتلی تھی
خود اس کے باپ نے پہچان کر نہ پہچانا
وہ لڑکی پچھلے فسادات میں جو کھوئی تھی

ملک کی تقسیم اگر صرف ایک ایسی لکیر ہوتی جو دو قوموں کے بیچ سرحد قائم کر کے انھیں اپنی اپنی قسمت پر چھوڑ دیتی تو اسے سانحہ نہیں کہا جاتا۔ دراصل یہ لکیر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے فرقہ واریت کا آلۂ کار بن گئی؛ ایک ایسا آلہ جسے ہر زمانے میں طاقت ور لوگ اپنے مفاد کے لیے استعمال کریں گے۔ معصوموں کے ہاتھ اپنوں کے خون میں اس طرح رنگتے رہیں گے کہ انھیں خبر بھی نہ ہوگی کہ ان کے خون کے دریا پر صاحبِ اقتدار کی کشتیاں تجارت کرتی ہیں۔ مندر اور مسجد عبادت نہیں سیاست کا وہ اکھاڑہ ہوں گے جہاں سے سادہ عوام کو مشتعل کر کے ایک دوسرے سے دست وگریباں رکھا جائے گا۔ بدرؔ نے اپنی غزل میں کھل کر اس موضوع کو جگہ دی:

کئی لوگ جان سے جائیں گے مرے قاتلوں کی تلاش میں
مرے قتل میں مرا ہاتھ تھا یہ کبھی کسی کو خبر نہ ہو
کہیں مسجدوں میں شہادتیں کہیں مندروں میں عدالتیں
یہاں کون کرتا ہے فیصلے یہ کبھی کسی کو خبر نہ ہو

بدرؔ نے اپنی مخصوص علامتی پیرائے میں مظلوم اور معصوم کا درد بیان کرتے ہوئے انھیں جگانے کی بھی بھرپور کوشش کی ہے۔ فاختہ کو بطور علامت پیش کر کے انھوں نے ہندوستان کے مظلوم اور مجبور طبقہ کی طرف اشارہ کرنے کی کوشش کی ہے کہ فاختہ اس قدر مجبور اور بے بس ہے کہ یہ ظلم کے خلاف آواز تو کیا بلند کرے اسے یہ حق بھی حاصل نہیں کہ خود پر ہونے والے ظلم کی روداد بیان کر سکے یا ظالم کی نشاندہی کرا سکے۔ اسی طرح ظالم طبقے کو ان کا ظلم بھی یاد دلاتے ہیں:

لوگ ٹوٹ جاتے ہیں ایک گھر بنانے میں

تم ترس نہیں کھاتے بستیاں جلانے میں
فاختہ کی مجبوری یہ بھی کہہ نہیں سکتی
کون سانپ رکھتا ہے اس کے آشیانے میں

اس سنگین صورت حال میں شاعر کے پاس ایک ہی رستہ بچتا ہے۔ وہ یہ کہ اپنے خونِ جگر سے محبت کی قندیلیں روشن کرے۔ بدؔر اس فریضے کو نبھانے کی خوب کوشش کرتے نظر آتے ہیں:

اس دھرتی سے پیار کیا تھا پیار کیا ہے پیار کروں گا
میں جب مرجاؤں مرے تن پر ماٹی کی چادر رکھنا
مسکراتے رہے غم چھپاتے رہے محفلوں محفلوں گنگناتے رہے
موت کے تیروتار شمشان میں زندگی کے کنول جگمگاتے رہے

یہ تو وہ مسائل ہیں جو ہمارے ملک کا مقدر بن چکے ہیں لیکن نئی غزل کے مقدر میں ایک نیا باب اور ہے، وہ ہے انسان سے انسانیت کے رخصت ہونے کا ماتم۔ نئے زمانے میں آسمان چھونے کی جو دوڑ شروع ہوئی، اس دوڑ میں انسان زمین سے اپنا تعلق توڑ گیا۔ آسان لفظوں میں یہ کہ انسان طاقت، دولت، اور شہرت کے حصول میں انسانیت بھول گیا۔ دردمند اور مخلص لوگ ایک ایک کر کے رخصت ہوتے گئے۔ احساس کا سرمایہ انسان کے دل سے رخصت ہوتا گیا اور دل درد سے خالی ہوتے گئے۔ اخلاص کی جگہ دکھاوا آ گیا اور خودغرضی اس قدر بڑھ گئی کہ انسان اپنے معمولی سے مفاد کے لیے دوسرے کی زندگی کو جہنم بنا دے۔ مشینی دور میں انسان بھی مشین کی طرح احساس سے خالی ہو گیا۔ دل پتھر ہو گئے، رشتوں سے اخلاص گیا، باتوں کی تاثیر رخصت ہوگئی اور محبت کا جنون ختم ہو گیا۔ بدؔر کی غزل کے فکری دائرے میں اس موضوع کو بھی اولیت حاصل ہے۔

عالم میں انتخاب تھے کچھ لوگ شہر میں
کوئی تو کچھ بتائے کہاں جا کے بس گئے
گھر سے خلوص کیا گیا سب کچھ چلا گیا
باتوں میں رس نہیں رہا ہاتھوں کے جَس گئے
گھروں پہ نام تھے ناموں کے ساتھ عہدے تھے
بہت تلاش کیا کوئی آدمی نہ ملا
ان سے ضرور ملنا سلیقے کے لوگ ہیں
سر بھی قلم کریں گے بڑے احترام سے

آپ کے پاس خریداری کی قوت ہے اگر
آج سب لوگ دکانوں پہ سجے رکھے ہیں
کوئی مطلب ضرور ہوگا میاں
یوں کوئی کب کسی سے ملتا ہے

بدؔر کے ہاں بعض ایسے اشعار بھی ملتے ہیں کہ ایک ہی شعر اپنے زمانے کی تہذیب وتمدن کے کسی عنوان کا مکمل خاکہ بیان کر دیتا ہے۔ محبت، ایثار اور وفا کا رخصت ہونا نئے زمانے کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ اس کو بدؔر کے اس شعر میں دیکھا جاسکتا ہے:

ہم نے تو بازار میں چیزیں بیچی اور خریدی ہیں
ہم کو کیا معلوم کسی کو کیسے چاہا جاتا ہے

بدؔر کے زمانے میں خودغرضی اور بے حسی اس درجہ بڑھ گئی کہ والدین بھی اپنی اولاد کے تئیں مخلص نہ رہے۔ محبت کے لیے یہ تو کہا جاتا رہا کہ ازل سے محبت کی دشمن ہے دنیا! لیکن ایسا بہت کم ہوا ہوگا کہ والدین خود اپنی اولاد کی راہِ محبت میں دیوار بن کر کھڑے ہوں۔ وہ بھی صرف اس لیے کہ ان کے من چاہے مقاصد ادھورے رہتے ہوں۔ والدین اپنی اولاد کے لیے ہر قسم کی قربانیاں دیتے رہے ہیں لیکن اس دور کا یہ المیہ ہے کہ والدین اپنے مقاصد کے لیے اولاد کی نازک چاہتوں کو قربان کرنے کے لیے تیار ہیں۔ بدؔر نے ان موضوعات کو بھی غزل کی فکر کا حصہ بنانے کی سعی کی ہے:

میں والدین کو یہ بات کیسے سمجھاؤں
محبتوں میں حسب و نسب نہیں ہوتا

بدؔر نے اپنے عہد کی تقریباً تمام ہی سنگین صورتوں کو غزل کے آئینے میں قید کیا ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے ہوسکتا ہے کہ ماحول کے بگڑتے ہوئے توازن سے پیدہ شدہ حدتِ ارضی اور اس کے نتیجے میں پنپتے مسائل بھی ان کی غزلوں میں تلاش کیے جاسکتے ہیں:

یہ اداسی دھواں چاندنی چوک میں
چاندنی ہے کہاں چاندنی چوک میں
ایک ہی گشت میں آگ سی لگ گئی
سردیاں ہیں کہاں چاندنی چوک میں

بشیر بدؔر کے کلام کے مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے تمام مسائل کو اپنی شاعری میں پرونے کی کوشش کرتے ہیں۔ خاص کر وہ ان سارے مسائل کو غزل کا موضوع بناتے ہیں جو اِن کے زمانے کے حساس اور سنجیدہ

مسائل ہیں۔ان تمام صورتوں کو وہ کہیں اپنی منفرد تصاویر میں قید کر کے نئی امیجری کا ایک نیا البم پیش کرتے ہیں۔کہیں نئے استعاروں اور نئی علامتوں کے ذریعے ان میں تغزل کی روح پھونکتے ہیں۔ان کی غزل کا فکری کینوس اگر چہ بہت وسیع نہیں ہے لیکن یہ اتنا محدود بھی نہیں ہے کہ اپنے زمانے کے حالات سے بے خبر ہو۔ان کی غزل میں عشق ومحبت کا نغمہ بھی ہے، عرفان وآگہی کی باتیں بھی اور اپنے زمانے کی تہذیب وثقافت کا رزم نامہ بھی۔وہ میدانِ سخن میں نئی امیجری کے ساتھ داخل ہوئے تھے،جس سے ان کی انفرادیت قائم ہوئی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ اردو غزل کے مقبول ترین شاعر بن گئے۔

حوالاجات:

۱) بحوالہ عارف حسین خان، تلخیص بحرالفصاحت، ایم کے آفسیٹ پرنٹرز دہلی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۵۷

۲) بحوالہ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، ادارہ فروغ قومی زبان، ۲۰۱۸ء، ص ۱۷۴

۳) سید مہدی الزماں مہدی، شعروشاعری، ماہنامہ خیابان الہ آباد، ۱۹۴۱ء، ص ۳

۴) شبلی نعمانی، موازنہ انیس ودبیر، لالہ رام نارائن لعل بک سیلر الہ آباد، ۱۹۳۶، ص ۳۴

۵) الطاف حسین حالی، مقدمہ شعروشاعری۔ ڈاکٹر وحید قریشی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۹

۶) شبلی نعمانی، موازنہ انیس ودبیر، لالہ رام نارائن لعل بک سیلر الہ آباد، ۱۹۳۶، ص ۳۸

۷) ایضاً، ص ۳۹

۸) شمس الرحمٰن فاروقی، درس بلاغت، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص ۱۳

۹) ایضاً، ص ۱۵

۱۰) شبلی نعمانی، موازنہ انیس ودبیر، لالہ رام نارائن لعل بک سیلر الہ آباد، ۱۹۳۶، ص ۳۷

۱۱) ایضاً، ص ۵۲

۱۲) شمس الرحمٰن فاروقی، درس بلاغت، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۱۴ء، ص ۱۲

۱۳) مسعود حسین رضوی ادیب، ہماری شاعری، وارث مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۵۹ء، ص ۴۳

۱۴) ایضاً، ص ۴۴

۱۵) شبلی نعمانی، شعرالعجم، مطبع معارف اعظم گڑھ، جلد چہارم، ۱۹۸۴ء، ص ۸

۱۶) مظفر شہ میری، کاوشِ فکر، معراج پبلیکیشنز حیدرآباد، ۲۰۰۹ء، ص ۲۲

۱۷) شبلی نعمانی، شعرالعجم، مطبع معارف اعظم گڑھ، جلد سوم، ۱۹۵۶ء، ص ۱۹

ماحصل

زیرِ نظر مقالہ اگر چہ بشیر بدؔر کے صرف ایک شعری مجموعے ''آسمان'' کے فکروفن سے سروکار رکھتا ہے لیکن اس تجزیے کے ذریعے شاعر کی اجتماعی فکر اور فنی خصوصیات کو بھی ہدفِ نظر رکھا گیا ہے۔اس میں شک نہیں کہ کسی شاعری کے فکرو فن کا تجزیہ صرف ایک مجموعے کی روشنی میں نہیں کیا جا سکتا ہے۔اس کے لیے نہ صرف شاعر کے تمام کلام کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے بلکہ شاعر کی حیات اور شخصیت کے ساتھ ساتھ اس کے زمانے کی تہذیب وثقافت کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ان باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے راقم نے اول تو شاعر کی حیات اور شخصیت کو پہلو بہ پہلو دیکھنے کی کوشش کی ہے اور دوم شاعر کے عہد کے حالات ومسائل کو بھی پیشِ نظر رکھنے کی بھی سعی کی گئی ہے۔''آسمان'' کے تجزیے سے قبل شاعر کے تغزل کی انفرادیت کو ان کے مجموعی کلام کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔زیرِ نظر مجموعے کے تجزیے سے شاعر کی اجتماعی فکروفن کا اندازہ کرنا اس لیے بھی آسان ہے کیوں کہ یہ مجموعہ بدؔر کے اس دور کا مجموعہ ہے، جس دور تک ان کے فکروفن نے ایک واضح اور متعین شکل اختیار کر لی تھی، دوسری بات یہ بھی ہے کہ بشیر بدر کے مجموعوں میں اس مجموعے کو انتخابی حیثیت حاصل ہے۔اس میں شاعر کی بیشتر وہ غزلیں بھی موجود ہیں، جو اس سے قبل کے مجموعوں میں شائع ہو چکی تھیں۔لہٰذا ''آسمان'' کا تجزیہ بدؔر کے فکروفن کو مجموعی طور پر سمجھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

''آسمان'' ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا، اس سے قبل بدؔر کے تین شعری مجموعے اکائی، امیج اور آمد منظرِ عام پر آ چکے تھے۔سب سے پہلا مجموعہ اکائی ۱۹۶۹ء میں چھپا تھا۔گویا ''آسمان'' پہلے مجموعے کے تقریباً پچیس برس بعد منظرِ عام پر آیا۔۲۵؍برس کے زمانہ میں بچہ جوانی کے تجربات کر چکا ہوتا ہے لہٰذا یہ مجموعہ اس لحاظ سے کافی اہم ہے کہ اس میں شاعر کا وہ کلام درج ہے، جسے پختہ شعری تجربے اور زمانۂ عروج کا کلام کہا جا سکتا ہے۔کل چھ مجموعات میں سے ''آسمان'' چوتھا مجموعہ ہے لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس مجموعے میں شاعر کے شعری تجربات کا عطر موجود ہو سکتا ہے۔اس کے تجزیے سے شاعر کی مجموعی فکروفن کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

فنی اعتبار سے زیرِ بحث مجموعے میں عاجز نے سب سے پہلے فصاحت کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی۔فصاحت کے تجزیے میں اس مجموعے کی بیشتر غزلوں کو سادگی، سلاست اور روانی جیسی خصوصیات سے متصف پایا گیا۔زیادہ تر اشعار میں ایک فطری روانی اور برجستگی دیکھنے کو ملتی ہے۔فصاحت کی عمدہ ترین مثال وہ ہوتی ہے، جس میں لفظوں کی ترتیب ایک فطری روانی کے تحت ہوتی ہے۔غزل کے شاعر کو وزن اور قافیے کی پابندی کی وجہ سے اس فطری روانی کو برقرار رکھنے کے لیے شدید آزمائش سے گزرنا پڑتا ہے۔یہاں وزن اور قافیہ کی خاطر لفظوں کی ترتیب اور نشست بدل جاتی ہے، جس کی وجہ سے

تنافر اور تعقید پیدا ہونے کا خطرہ لاحق رہتا ہے۔ بدؔر اس آزمائش میں کافی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کا تقریباً تمام ہی کلام فصیح ہے۔ زیرِ بحث مجموعے کے بیشتر اشعار کو فصیح تر قرار دیا جا سکتا ہے۔ اکثر و بیشتر کلام میں بے ساختہ، برجستہ کہے گئے کلام کا گمان ہوتا ہے۔ بعض اشعار میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ اگر ان کی نثر کریں تو الفاظ کی نشست بدلنے کی ضرورت ہی نہیں ہوگی، ناقدین نے اسے فصاحت کی اعلیٰ ترین خصوصیت بتایا ہے۔ شعر میں یہ خصوصیت اس وقت ممکن ہے جب شعر میں تغزل باقی ہو۔ ورنہ شعر نثر کے اتنا قریب ہو جائے کہ شعر باقی نہ رہے تو ایسی فصاحت کا شعر میں کیا کام لیکن بدر کے ایسے اشعار میں نثر سی روانی ہونے کے باوجود تغزل باقی رہتا ہے:

محبتوں میں دکھاوے کی دوستی نہ ملا
اگر گلے نہیں ملتا تو ہاتھ بھی نہ ملا
خدا کی اتنی بڑی کائنات میں، میں نے
بس ایک شخص کو مانگا مجھے وہی نہ ملا

زیرِ نظر مجموعے میں مذکورہ بالا خصوصیت کافی اشعار میں موجود ہے۔ فصاحت کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ الفاظ اور محاورے اسی طرح ادا کیے جائیں، جس طرح اہل زبان بولتے آئے ہیں۔ بدؔر نے عام بول چال کی زبان کو اپنی غزل کی زبان بنانا چاہا ہے۔ گرے پڑے لفظوں کو محترم بنانے کی سعی کرتے ہوئے اور روزمرہ کے محاوروں کا کثرت سے استعمال کرتے ہوئے بدؔر دو چار اشعار میں چوک کر گئے ہیں لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ''آسمان'' میں فصاحت کا دریا رواں ہے۔

فصاحت کے بعد راقم نے ''آسمان'' میں بلاغت کے مختلف اجزا کے تحت ان کے کلام کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس تعلق سے سب سے پہلے تشبیہات کو دیکھا گیا۔ مذکورہ مجموعے میں تشبیہات کے کئی رنگ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ طرفین تشبیہ کے لحاظ سے بدؔر نے زیادہ تر حسی بصری تشبیہوں سے کام لیا ہے لیکن ساتھ ہی اس مجموعے میں تشبیہ کی کئی دلچسپ قسمیں دیکھنے کو ملیں، جن میں تشبیہ ملفوف، تشبیہ مفروق، تشبیہ مفصل، تشبیہ وجدانی، تشبیہ تسویہ وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ بدؔر کو نئی امیجری کے شاعر کے طور پر جانا جاتا ہے۔ ان کی امیجری کا نظام کافی حد تک تشبیہات ہی کا رہینِ منت ہے۔ فصاحت کے بعد زیرِ بحث مجموعے کی سب سے اہم خصویت اس کی پیکر تراشی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس مجموعے میں ہمیں روایتی پیکر تراشی کی مثالیں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں اور بالکل نئی اور اچھوتی قسم کی تصویریں بھی۔ بدؔر کے ہاں روایتی تصویروں میں زیادہ تر حسی بصری تصویریں دیکھنے کو ملتی ہیں، جب کہ زیادہ تر ان کے کلام میں امیجری کی ایک اہم قسم Personification یعنی تجسیم کاری

دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہ اکثر بے جان اور غیر مرئی اشیا کو جسمانی خدوخال عطا کر کے ان میں پیکریت پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

جیسے چشموں پہ نہاتی ہوئی شہزادیِ خواب
چاندنی رات جب اشکوں میں نہا جاتی ہے
اپنادل ہے ایک پرندہ جس کے بازو ٹوٹے ہیں
حسرت سے بادل کو دیکھے بادل اڑتا جاتا ہے

تشبیہات اور امیجری کے بعد راقم نے اس مجموعے میں استعارے اور علامت کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے، جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بشیر بدؔر اپنے فکری اہداف کو سر کرنے کے لیے صرف روایتی استعارات پر اکتفا نہیں کرتے ہیں بلکہ بعض نئے استعاروں سے بھی کام لیتے ہیں۔ ان کے ہاں گنے چنے استعارات ہیں، جن میں پتھر، دیا، چراغ، چاند، تارے، سورج، پودا، دھوپ، چھاؤں، پنچھی، جگنو، روشی، اندھیرا، سانپ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مثلا: ع پتھروں کی زمیں پتھروں کے شجر، پتھروں کے مکاں، پتھروں کے بشر۔ پتھر بے رحم، بے مروت اور سنگ دل انسان کا استعارہ ہے۔ بدؔر کے استعارے کی اہم خوبی یہ ہے کہ یہ استعارے سے گزر کر علامت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اسی پتھر کو بطور علامت اس شعر میں دیکھا جا سکتا ہے۔

سر جھکاؤ گے تو پتھر دیوتا ہوجائے گا
اتنا مت چاہو اسے وہ بے وفا ہوجائے گا

ایک ہی لفظ کب استعارہ اور کب علامت بن جاتا ہے؟ یہ بیان پر منحصر ہے۔ استعارے اور علامت میں ایک واضح فرق یہ ہے کہ علامت میں معنی کا تنوُّع استعارے کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔ استعارہ بیک وقت کسی ایک ہی مستعار لہ کا احاطہ کرتا ہے لیکن علامت ان حدود و قیود سے آزاد ہوتی ہے اور اس میں معنی کی تہہ داری ہوتی ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ علامت سے حقیقی اور مجازی دونوں معنیٰ مراد لیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً: استعارے کی مثال میں بدؔر خود کو پتھر کہتے ہیں حالاں کہ حقیقت میں انسان پتھر نہیں ہو سکتا اور نہ یہ معنی مراد لیے جا سکتے ہیں لیکن علامت کی مثال میں درج شعر میں ہم دونوں معنیٰ مراد لے سکتے ہیں۔ اس لیے کہ جس پتھر کے سامنے انسان جھکتا ہے، وہ حقیقت میں دیوتا کہلاتا ہے۔ اس کے مجازی معنوں کی تہہ داری اور گہرائی محسوس کی جا سکتی ہے۔

بدؔر غزل کے روایتی استعارات کو معنی کی ایک نئی جہت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ دراصل یہ معنی شاعر پیدا نہیں کرتا ہے بلکہ یہ شاعر کے زمانے کے پیدہ کردہ معنی ہیں۔ آئینہ ایک روایتی استعارہ ہے، جسے میرؔ نے کثرت سے استعمال کیا ہے۔ صوفیا نے اس کے ذریعے اپنا کام کیا ہے لیکن بدؔر آئینے سے صرف وہ کام نہیں لیتے جو صوفیا لیتے آئے ہیں بلکہ اسے وہ

اور معنوں میں بھی ادا کرتے ہیں۔ انھوں نے جہاں پتھر کے استعارے سے تصویر کا ایک رخ دکھانے کی کوشش کی ہے وہیں آئینے سے تصویر کا دوسرا رخ بھی دکھانے کی کوشش کی ہے۔ مطلب یہ کہ پتھر اگر سنگ دل اور بے رحم انسان کا استعارہ ہے، تو آئینہ پاک دل و پاک باز کا۔ سب سے اہم یہ کہ بدؔر نے آئینہ سے جو اہم معنی مستعار لیے ہیں وہ یہ ہیں کہ اس میں حقیقت چھپتی نہیں ہے، یہ جو کچھ دیکھتا ہے وہی دکھاتا ہے یعنی آئینہ صداقت اور بے باکی کا امین ہوتا ہے۔ آئینہ بھی بدؔر کے یہاں استعارے سے گزر کر علامت کا روپ اختیار کرتا ہے، یہ حق گوئی اور بے باکی کی علامت بن کر سماج کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے اور سماج کو اس کا اصلی روپ دکھاتا ہے، جو سماج کو برداشت نہیں ہوتا ہے۔

جاؤ ان کمروں کے آئینے اٹھا کر پھینک دو
بے ادب یہ کہہ رہے ہیں ہم پرانے ہو گئے

چیزوں کو مثبت انداز سے دیکھنے کا انداز بدؔر کے یہاں رجائی رویہ اختیار کرتا ہے اور ان کے یہاں ایک Optimistic Perception یعنی رجائی نقطۂ نظر دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کی مثال ان کے استعارے جگنو سے ملاحظہ فرمائیں کہ ایک حقیر سے کیڑے کو وہ نہ صرف روشنی کے پیامبر کے طور پر پیش کرتے ہیں بلکہ اس کی جدوجہد اور اندھیرے سے تن تنہا لڑنے کا حوصلہ، انسان کو زندگی کے ہر دشوار موڑ پر ہمت اور حوصلے کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔

ان اندھیروں میں جہاں سہمی ہوئی ہے یہ زمیں
رات سے تنہا لڑا جگنو میں ہمت ہے بہت

زیرِ نظر مجموعے میں فنی نقطۂ نظر سے سب سے دلچسپ موضوع عروض کا رہا۔ ''آسمان'' کے عروضی تجزیہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بدؔر من نہ دانم فاعلاتن فاعلات کہہ کر اکثر شعرا کی طرح موزونیت کی اہم ذمہ داری سے فرار نہیں ہوتے ہیں بلکہ عروض کا اچھا خاصی فہم رکھتے ہیں۔ اس کا انعام ان کو یہ ملا کہ ان کی غزلوں میں ترنم اور نغمگی پیدا ہوئی۔ امیجری کے بعد ان کی مقبولیت کا اصل راز یہی ترنم اور غنائیت نظر آتا ہے۔ بدؔر نے بحروں کا مناسب انتخاب کر کے اپنی غزلوں کو ترنم اور غنائیت کے وصف سے مالا مال کیا ہے۔ غزل گو کے لیے جہاں موزونیت کی پابندی عائد ہوتی ہے وہاں یہ آزادی بھی حاصل ہوتی ہے کہ وہ اپنی چاہت سے کسی بھی بحر یا وزن کا انتخاب کر سکتا ہے۔ دراصل ہر وزن بعض انفرادی خصوصیات کا متحمل ہوتا ہے۔ اگر شاعر کو بحور اور اوزان کی کیفیات کا ادراک ہو تو مناسب بحروں کا انتخاب کر کے اپنے کلام کو بہتر سے بہتر انداز میں پیش کر سکتا ہے۔ اگر چہ یہ بات بھی درست ہے کہ شاعر کا خیال صفحۂ قرطاس پہ آنے سے پہلے ہی اپنا وزن ساتھ لاتا ہے لیکن عروض کی نافہمی کی وجہ سے شاعر کو جس نقصان کا سامنا کرنا پڑتا ہے، بدؔر اس نقصان سے بچے رہتے ہیں۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنا کلام چنندہ اور چیدہ چیدہ اوزان ہی میں کہا ہے۔ انھوں نے چن چن کر بعض ایسے اوزان کو اختیار کیا ہے، جو زیادہ جاذب اور غنائی خصوصیات کے متحمل ہیں۔ آسمان میں کل ۹۳ر غزلیں ہیں اور

ان میں سے ۶۸ ؍غزلیں صرف سات اوزان میں کہی ہوئی ہیں۔گویا اس مجموعے کا تقریباً ستر ۷۰ ؍فی صد کلام صرف سات ۷؍اوزان پر مشتمل ہے۔(واضح رہے کہ اس شمار میں بحر ہندی کے متفرق اوزان کو ایک ہی وزن شمار کیا گیا ہے) باقی پچیس ۲۵ ؍غزلیں تیرہ ۱۳؍اوزان میں کہی ہوئی ہیں۔اس طرح اس مجموعے کا تمام کلام کل بیس ۲۰ ؍اوزان پر مشتمل ہے۔ یہ تمام اوزان ترنم اور نغمگی کی خصوصیات کے متحمل ہیں۔سب سے زیادہ استعمال ہونے والے سات اوزان ذیل میں درج کیے جاتے ہیں:

۱) بحر ہندی/ متقارب مضاعف (متفرق اوزان)

۲) بحر کامل مثمن سالم: متفاعلن ،متفاعلن ،متفاعلن ،متفاعلن

۳) بحر مجتث مثمن مخبون محذوف: مفاعِلُن ،فَعِلا تن، مفاعِلُن ،فَعِلن یا فعْلن

۴) بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعِلن ؍فاعلان

۵) بحر خفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع: فاعِلا تن ،مَفاعلن ،فعْلن

۶) بحر رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع: فاعِلا تن ،فَعِلا تن ،فَعِلا تن ،فعْلن

۷) بحر متدارک مثمن سالم اور مضاعف: فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن

بدؔر اپنی فہم سے ان اوزان کو سلیقے سے نبھانے کی کوشش کرتے ہیں۔مثلاً: بحر ہندی میں وشرام کا خاص خیال رکھتے ہیں، بحر کامل میں دونیم کا حسن بنائے رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔بحر متدارک مثمن سالم میں کہیں دونیم کا حسن رکھتے ہیں اور کہیں دو فاعلن کے صوتی وقفوں میں بانٹ دیتے ہیں۔اس کے علاوہ بھی جہاں موقع ملے الفاظ اور افاعیل کو اس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں کہ ترنم دوبالا ہوجاتا ہے۔مثال کے طور پر ہزج سالم کا یہ مصرع دیکھیے ''جھکی پلکیں گھنے گیسو حسیں دامن سبک آنچل۔'' الفاظ اور افاعیل کی ہم آہنگی دیکھ لیجیے ،جھکی پلکیں (مفاعیلن) گھنے گیسو (مفاعیلن) حسیں دامن (مفاعیلن) سبک آنچل (مفاعیلن)۔الفاظ اور افاعیل کی اس درجہ ہم آہنگی بہت اہم عروضی خصوصیت ہے۔اسی طرح بدؔر کے مجموعے آسمان میں عروض کی گونا گوں خصوصیات دیکھنے کو ملتی ہیں، جن سے نہ صرف شاعر کی عروض فہمی کا پتہ لگتا ہے بلکہ اشعار میں بے پناہ ترنم اور جاذبیت پیدا ہوتی ہے۔

''آسمان'' کے فکری تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ بدؔر کی غزل کا فکری دائرہ حسن وعشق سے لے کر اپنے زمانے کے سنجیدہ حالات ومسائل کو محیط ہے۔اس میں دردِ دل بھی ہے اور سودائے دماغ بھی، غم جاناں بھی ہے اور غمِ دوراں بھی، داخلی کرب بھی ہے اور خارجی حقائق بھی۔حسن وعشق کے موضوعات کو بدؔر نے کبھی ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ان کا عشق کوئی ماورائی نہیں ہے۔ یہ عشق نہ لامحدود ہے نہ بے حد محدود بلکہ یہ میانے درجے کا وہ عشق ہے، جس سے ہر انسان کو زندگی میں واسطہ پڑتا ہے لیکن حساس دل اس کی کیفیات کو محسوس کر کے اسے سرمایۂ حیات بنانا چاہتا ہے۔بدؔر کے عشق کو اگر چہ

عشق مجازی ہی کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے لیکن اس میں وہی درد اور وہی پاکیزگی دیکھنے کو ملتی ہے جو عشقِ حقیقی یعنی ذاتِ حق کے عشق میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ان کا عشق جنون کی حد تک نہیں پہنچتا اور نہ اس میں وہ بے پناہ اذیت اور درد ہے، جسے سہتے ہوئے عاشق دنیا اور دنیا کی ہر شے کو بھول جاتا ہے۔ ان کا عشق چوں کہ میانہ اور معتدل قسم کا عشق ہے، اس لیے ان کے یہاں عشق اذیت نہیں بلکہ راحت کا سامان بنتا نظر آتا ہے۔ اس راحت سے انھیں ایسی فرحت ملتی ہے کہ وہ اس کی خاطر دنیا کو ترک کرنا چاہتے ہیں۔ بدؔر کی غزل میں عشق کی جن کیفیات پر کلام دیکھنے کو ملتا ہے، ان میں روئے نازنین، محبوب کی آنکھیں، محبوب کی یاد، درد جدائی، ہجر و وصال جیسی کیفیات خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے عشق میں وہی روایتی مضامین ہیں جو غزل کی روایت میں روزِ اوّل ہی سے چلے آرہے ہیں۔ ان روایتی مضامین میں بھی وہ سارے عنوانات کو نہیں چھو سکے ہیں، جس کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ ان مضامین میں وہ تنوّع نہیں ہے جو بعض بڑے اور اہم غزل گو شعرا کے عشقیہ مضامین میں نظر آتا ہے لیکن ان میں ایک ایسا نیا پن ضرور ہے جو انھیں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔ یوں بھی مجموعی طور پر بدؔر کی غزل کو عشقیہ غزل کہنا درست نہیں ہے۔ ان کی غزل کی عمارت زندگی کے سبھی لطیف اور تلخ تجربات کے ملے جلے رنگوں سے تیار ہوتی ہے اور ان رنگوں میں سے ایک اہم رنگ عشق کا بھی ہے۔ حُسن و عشق کے گنے چنے عنوانات کو بدؔر نے اس جدت کے ساتھ چھونے کی کوشش کی ہے کہ ان کا مختصر سا سرمایہ، عشقیہ مضامین کا ایک بہترین انتخاب کہلایا جاسکتا ہے۔

نہ جی بھر کے دیکھا نہ کچھ بات کی
بڑی آرزو تھی ملاقات کی
اجالوں کی پریاں نہانے لگیں
ندی گنگنائی خیالات کی

بدؔر کی عشقیہ شاعری کے تعلق سے ایک اہم بات یہ ہے کہ ''آسمان'' سے قبل کے کلام میں محبوب کا تذکرہ جس زور اور جذبے کی شدت کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے ''آسمان'' میں اس موضوع میں اس درجے کی شدت نظر نہیں آتی ہے۔ مثلاً: جو شاعر کبھی ایسے اشعار کہہ گیا ہو:

کبھی یوں بھی آ میری آنکھ میں کہ میری نظر کو خبر نہ ہو
مجھے ایک رات نواز دے مگر اس کے بعد سحر نہ ہو
وہ بڑا رحیم و کریم ہے مجھے یہ صفت بھی عطا کرے
تجھے بھولنے کی دعا کروں تو مری دعا میں اثر نہ ہو
مرے پاس میرے حبیب آ ذرا اور دل کے قریب آ

تجھے دھڑکنوں میں بسا لوں میں کہ بچھڑنے کا کبھی ڈر نہ ہو

وہی شاعراب اس طرح کے اشعار کہتا نظر آ رہا ہے:

اب تیرے میرے بیچ ذرا فاصلہ بھی ہو
ہم لوگ جب ملیں تو کوئی دوسرا بھی ہو

زمانی اعتبار سے بدؔر کے کلام کا مطالعہ کریں تو محبوب کا ذکر بتدریج کم ہوتا ہوا نظر آتا ہے، جس سے بآسانی یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بدؔر اُسی کیفیت سے گزرے ہیں، جس کا بہترین اظہار فیضؔ نے اپنی نظم ''مجھ سے پہلی سی محبت میری محبوب نہ مانگ'' میں کیا ہے۔ وہ اپنے زمانے کے حالات ومسائل سے جی چرا کر محبوب کی زلفوں کے اسیر ہو کر نہیں رہتے بلکہ ان سے نبرد آزما ہو کر انھیں اپنی شاعری میں جگہ دیتے ہیں۔

بدؔر کے کلام میں اسرار ومعارف کے بعض لطیف نکات بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہ کوئی صوفی شاعر نہیں ہیں اور نہ ہی ان کے کلام میں مسائل تصوف ہیں لیکن وہ ایک فن کار ضرور ہیں لہٰذا ان کے کلام میں عرفان وآگہی کے اسرار ورموز دیکھے جاسکتے ہیں۔ مثلاً: بدؔر کے کلام میں درد واثر کی اہمیت شدت سے دیکھنے کو ملتی ہے۔ انسان کو انسان بنانے میں درد وغم کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہ درد وہ گوہرِ نایاب ہے جو فرشتوں کو بھی حاصل نہیں ہے، اسی درد کے دریا میں انسان غوطے کھا کھا کر عرفان کے موتی نکالتا ہے۔ درد اہل دل کے مقدر کا ستارہ ہوتا ہے۔ یہی دلوں کو روشن رکھتا ہے اور اسی کے ذریعے بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ جو رمز شناس ہوتے ہیں، وہ اسے رگ رگ میں اتار کر آبِ حیات پانے کی سعی کرتے ہیں۔ شعرا نے جہاں ایک طرف اس درد کی اذیت کو برداشت نہ کرتے ہوئے اس سے نجات حاصل کرنے کی دعائیں کیں ہیں، وہیں انسانی زندگی میں اس کی قیمت انمول بتائی ہے۔ غالبؔ کا کہنا کہ ع جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟ اسی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بدؔر کے ہاں بھی درد کی عظمت ملتی ہے، ان کا خیال ہے کہ بغیر درد برداشت کیے انسان کچھ بھی حاصل نہیں کرسکتا۔ انسان کا باطن ایک بنجر ہے، درد سے اس میں زرخیزی آتی ہے:

جب تک نگارِ دشت کا سینہ دکھا نہ تھا
صحرا میں کوئی لالۂ صحرا کھِلا نہ تھا

جیسے خاموش دریاؤں میں چراغوں کا سفر
ایسا نس نس میں میرے دردِ رواں روشن ہے

پتھر کے جگر والو غم میں وہ روانی ہے
خود راہ بنا لے گا بہتا ہوا پانی ہے

بشیر بدؔر کے کلام کے مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے تمام مسائل کو اپنی شاعری میں پرونے کی

کوشش کرتے ہیں۔خاص کر وہ ان سارے مسائل کوغزل کا موضوع بناتے ہیں جو اِن کے زمانے کے حساس اور سنجیدہ مسائل ہیں۔ان کے کلام میں تقسیمِ ملک اور فسادات سے پیدہ شدہ غیر یقینی صورتِ حال کی روداد بھی موجود ہےاور انسانیت اور اخلاقی اقدار کا زوال بھی۔اسی کے ساتھ ساتھ ان کے کلام میں امن وسلامتی کا پیغام بھی ہےاور چراغِ محبت بھی روشن ہے۔

اب سوچ لو کہ آخری سایا ہے محبت
اس در سے اٹھو گے تو کوئی در نہ ملے گا

جدید دور کا نا قابلِ تلافی المیہ مشینی دور میں انسانیت (انسانی ضمیر) کی موت ہے۔محبت اور خلوص کی جگہ ریا کاری اور دکھاوے نے لے لی ہے۔تمام جدید شاعروں کی طرح بدر کی شاعری میں بھی انسان کے ضمیر سے احساس اور غیرت کے رخصت ہونے کا بیان موجود ہے جوان کے منفرد اسلوب میں دیکھا جاسکتا ہے۔مثلاً:

ہم نے تو بازار سے چیزیں بیچی اور خریدی ہیں
ہم کو کیا معلوم کسی کو کیسے چاہا جاتا ہے

ان سے ضرور ملنا سلیقے کے لوگ ہیں
سر بھی قلم کریں گے بڑے احترام سے

گھروں پہ نام تھے ناموں کے ساتھ عہدے تھے
بہت تلاش کیا کوئی آدمی نہ ملا

اپنے زمانے کی ان تمام صورتوں کو وہ کہیں اپنی منفرد تصاویر میں قید کر کے نئی امیجری کا ایک نیا البم پیش کرنے کی سعی کرتے ہیں، کہیں نئے استعاروں اور نئی علامتوں کے ذریعے ان میں تغزل کی روح پھونکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ان کی غزل کا فکری کینوس اگر چہ بہت وسیع نہیں ہے لیکن یہ اتنا محدود بھی نہیں ہے کہ اپنے زمانے کے حالات سے بے خبر ہو۔ان کی غزل میں عشق ومحبت کا نغمہ بھی ہے، عرفان وآگہی کی باتیں بھی اور اپنے زمانے کی تہذیب وثقافت کا رزم نامہ بھی۔وہ میدانِ سخن میں نئی امیجری کے ساتھ داخل ہوئے تھے، جس سے ان کی انفرادیت قائم ہوئی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ اردو غزل کے مقبول ترین شاعر بن گئے، جس کا نقطۂ عروج یہ تھا کہ:

کہہ دو میرؔ وغالبؔ سے ہم بھی شعر کہتے ہیں
وہ صدی تمھاری تھی یہ صدی ہماری ہے

کتابیات

بنیادی ماخذ:

۱) بشیر بدؔر، ڈاکٹر، آسمان، ص ندارد

۲) بشیر بدؔر، ڈاکٹر، آمد، ص ندارد

۳) بشیر بدؔر، ڈاکٹر، امیج، حسامی بک کمان حیدرآباد، ۱۹۹۳ء

۴) بشیر بدؔر، ڈاکٹر، آس، حسامی بک ڈپو حیدرآباد، ۱۹۹۳ء

۵) فاروق ارگلی، کلیات بشیر بدر، ۲۰۱۶ء

ثانوی ماخذ:

۱) ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، ادارہ فروغ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۸ء

۲) ابوالکلام قاسمی، شاعری کی تنقید، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۲۰۱۱ء

۳) ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، آج کا اردو ادب، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۷۵ء

۴) اختر انصاری، ڈاکٹر، غزل اور درسِ غزل، انجمن ترقی اردو، علی گڑھ، ۱۹۵۲ء

۵) اختر انصاری، ڈاکٹر، غزل کی سرگزشت، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۵ء

۶) اخلاق حسین دہلوی، فنِ شاعری، کتب خانہ انجمن ترقی اردو، دہلی، ۲۰۱۳ء

۷) اخلاق حسین دہلوی، شمیم بلاغت، کتب خانہ انجمن ترقی اردو، دہلی، ۱۹۶۸ء

۸) اسرار احمد، غالبؔ کی شاعری میں تشبیہات و استعارات، ادبستان رانی گھاٹ، پٹنہ، ص ندارد

۹) الطاف حسین حالؔی، مولانا، مقدمہ شعر و شاعری، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۶ء

۱۰) انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں۔ ابتدا تا ۱۹۷۵، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۴ء

۱۱) انیس اشفاق، ڈاکٹر، اردو غزل میں علامت نگاری، اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۹۵ء

۱۲) آل احمد سرور، جدیدیت اور ادب، علی گڑھ شعبۂ اردو، ۱۹۶۹ء

۱۳) بشیر بدؔر، ڈاکٹر، آزادی کے بعد کی اردو غزل کا تنقیدی مطالعہ، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، ۱۹۸۱ء

۱۴) خالد علوی، غزل کے جدید رجحانات، ایجوکیشنل بک پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۹ء

۱۵) خلیل الرحمن اعظمی ، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ،علی گڑھ ، ۲۰۰۷ء

۱۶) رشید احمد صدیقی ، جدید غزل ، سرسید بک ڈپو علی گڑھ ، ۱۹۶۷ء

۱۷) رفعت سلطان ، ڈاکٹر ، بشیر بدر فن اور شخصیت ، بالعموم پبلی کیشنز ،نوئیڈا ، ۱۹۸۸ء

۱۸) رفعت سلطان، ڈاکٹر ،نئی آواز ، لاریب کمپیوٹر سینٹر بھوپال ،۲۰۰۱ء

۱۹) سرورالہدیٰ ،نئی اردو غزل ، معیار پبلی کیشنز دہلی ،۲۰۰۴ء

۲۰) سید طارق حسین زیدی ، اردو غزل میں ہندو مسلم تہذیب کی عکاسی ، جی سی یونیورسٹی لاہور ،۲۰۰۵ء

۲۱) سید عبداللہ، ڈاکٹر ،مباحث، ڈاکٹر، کتب خانہ نذیریہ مسلم منزل کھاری باؤلی ، دہلی ،۱۹۶۸ء

۲۲) سید محمد عقیل، ڈاکٹر ،غزل کے نئے جہات ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ، دہلی ،۱۹۹۰ء

۲۳) سید مہدی الزماں ،مولوی ،شعروشاعری ۔فصاحت و بلاغت ، ماہنامہ خیابان الہ آباد، ۱۹۴۱ء

۲۴) سیدہ جعفرو پروفیسر گیان چند جین ، تاریخِ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک ، جلد پنجم ، قومی کونسل برائے اردو زبان نئی دہلی ،۱۹۹۸ء

۲۵) شبلی نعمانی ،مولانا ،موازنہ انیس و دبیر ، لالہ رام نارائن لعل بک سیلر الہ آباد ،۱۹۳۶

۲۶) شبلی نعمانی ،مولانا ،شعرالعجم ،مطبع معارف اعظم گڑھ ،جلد چہارم ،۱۹۸۴ء

۲۷) شبلی نعمانی ،مولانا ،شعرالعجم ،مطبع معارف اعظم گڑھ ،جلد سوم ، ۱۹۵۶ء،

۲۸) شمس الرحمٰن فاروقی ، درس بلاغت ،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ،نئی دہلی ،۲۰۱۴ء

۲۹) شمس الرحمٰن فاروقی ، اردو غزل کے اہم موڑ ، اصیلہ آفسیٹ پریس دریا گنج ،نئی دہلی ، ۱۹۹۷ء

۳۰) شمس الرحمٰن فاروقی و مظہر مہدی ، آزادی کے بعد اردو غزل (ایک انتخاب) ،قومی کونسل برائے اردو زبان ،نئی دہلی ،۲۰۰۹ء

۳۱) شمس الرحمٰن فاروقی ، شعر غیر شعر اور نثر ،قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ،نئی دہلی ،۲۰۰۵ء

۳۲) شمس الرحمٰن فاروقی ،عروض آہنگ اور بیان ، پوری پرنٹنگ پریس لکھنؤ ، ۱۹۷۷ء

۳۳) شمیم حنفی ، ڈاکٹر ،غزل کا نیا منظر نامہ ، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ،۱۹۸۱ء

۳۴) شہپر رسول ، ڈاکٹر ، اردو غزل میں پیکر تراشی ، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ،نئی دہلی ،ص ندارد

۳۵) صغیر النساء بیگم ،غزلیاتِ غالب کا عروضی تجزیہ ، یونائٹڈ پروسس ،نئی دہلی ،۱۹۸۴ء

۳۶) طارق ہاشمی ، اردو غزل ۔نئی تشکیل ،ص ندارد

۳۷) ظہیر رحمتی ،غزل کی تنقید کی اصطلاحات ، اے ۔پی آفسیٹ پریس ،نئی دہلی ، ۲۰۰۵

۳۸) عارف حسین خان، تلخیص بحر الفصاحت، ایم کے آفسیٹ پرنٹرز، دہلی، ۲۰۰۸ء

۳۹) عبادت بریلوی، ڈاکٹر، جدید شاعری، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۵ء

۴۰) عبادت بریلوی، ڈاکٹر، غزل اور مطالعۂ غزل، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۰۶ء

۴۱) عبدالمجید ایم۔اے، پروفیسر، جدید علم عروض، لالہ رام نارائن لال بک سیلر، الہ آباد، ۱۹۳۹ء

۴۲) فراقؔ گورکھپوری، اردو غزل گوئی، نصرت پبلیشرز امین آباد لکھنو، ۱۹۹۸ء

۴۳) فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو شاعری کا فنی ارتقاء، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۴ء

۴۴) فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، غزل، نعت اور مثنوی، الوقار پبلی کیشنز لاہور، ص ندارد

۴۵) گوپی چند نارنگ، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۲۰۰۲ء

۴۶) گیان چند، ڈاکٹر، ادبی اصناف، گجرات اردو اکیڈمی، ستمبر ۱۹۸۹ء

۴۷) محمد اجمل سروشؔ، اردو غزل میں عروضی تجربات، روہی بکس، فیصل آباد، ۲۰۱۶ء

۴۸) محمد حسن عسکری، مجموعہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء

۴۹) محمد حسن، ڈاکٹر، جدید اردو ادب، مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۷۵ء

۵۰) محمد زبیر خالد، اردو عروض۔ارتقائی، مطالعہ، بہاؤالدین زکریا یونی ورسٹی ملتان، ۲۰۰۶ء

۵۱) محمد یعقوب آسی، فاعلات۔اردو عروض کا نیا نظام، مکتب القرطاس ٹکسلا، ۲۰۱۴ء

۵۲) مسعود حسین رضوی ادیب، ڈاکٹر، ہماری شاعری، وارث مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۵۹ء

۵۳) مظفر شہ میری، کاوشِ فکر، معراج پبلیکیشنز، حیدر آباد، ۲۰۰۹ء

۵۴) ممتاز الحق، اردو غزل کی روایت اور ترقی پسند غزل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ص ندارد

۵۵) نجم الغنی خان، حکیم، بحر الفصاحت، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۲۰۰۶ء

۵۶) نجمہ رحمانی، ڈاکٹر، جدید غزل کی علامتیں، ایم آر پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء

۵۷) نصیر ترابی، شعریات، پیراماؤنٹ پبلشنگ انٹر پرائز، کراچی، ۲۰۱۳ء

۵۸) نظیر صدیقی، جدید اردو غزل ایک مطالعہ، گلاب پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۴ء

۵۹) وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، عفیف پرنٹرز، دہلی، ۲۰۱۴ء

۶۰) وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، دارالاشاعت مصطفائی، دہلی، ۲۰۱۴ء

۶۱) یوسف حسین خان، ڈاکٹر، اردو غزل، دارالمصنفین شبلی اکیڈمی، اعظم گڑھ، ۲۰۱۰ء

رسائل وجرائد:

۱) اردو ریسرچ جرنل، ماہنامہ، اپریل ۲۰۲۰ء

۲) ایوان اردو، ماہنامہ، اردو اکیڈمی دہلی، جولائی ۲۰۰۳ء

۳) فکر و آگہی، سہ ماہی، دہلی، بشیر بدر نمبر، نومبر ۱۹۸۷ء تا جولائی ۱۹۸۸ء

۴) نئی قدریں، ماہنامہ، حیدرآباد، اختر انصاری، شمارہ ۶، جلد ۳، ۱۹۵۸ء

○○○

بشیر بدرؔ کے شعری مجموعے ''آسمان'' کا فنی و فکری تجزیہ

مقالہ برائے ایم۔ فل۔

اسکالر

شمس الدین ملک

اندراج نمبر: 19157cukmr001

نگراں

ڈاکٹر پرویز احمد

شعبۂ اُردو، اسکول آف لینگویجز

سینٹرل یونی ورسٹی آف کشمیر

۲۰۲۱ء

Bashir Badr Ke Sheri Majmue “Aasman” Ka Funni-o-Fikri Tajziya

M.Phil. Dissertation

Scholar

Shams Ul Din Malik

Supervisor

Dr. Pervez Ahmed

Department of Urdu

School of Languages

Central University of Kashmir

2021

ماحصل

زیرِ نظر مقالہ اگر چہ بشیر بدؔر کے صرف ایک شعری مجموعے ''آسمان'' کے فکروفن سے سروکار رکھتا ہے لیکن اس تجزیے کے ذریعے شاعر کی اجتماعی فکراورفنی خصوصیات کو بھی ہدفِ نظر رکھا گیا ہے۔اس میں شک نہیں کہ کسی شاعری کے فکرو فن کا تجزیہ صرف ایک مجموعے کی روشنی میں نہیں کیا جاسکتا ہے۔اس کے لیے نہ صرف شاعر کے تمام کلام کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے بلکہ شاعر کی حیات اور شخصیت کے ساتھ ساتھ اس کے زمانے کی تہذیب وثقافت کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ان باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے راقم نے اول تو شاعر کی حیات اور شخصیت کو پہلو بہ پہلو دیکھنے کی کوشش کی ہے اور دوم شاعر کے عہد کے حالات و مسائل کو بھی پیشِ نظر رکھنے کی بھی سعی کی گئی ہے۔''آسمان'' کے تجزیے سے قبل شاعر کے تغزل کی انفرادیت کو ان کے مجموعی کلام کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔زیرِ نظر مجموعے کے تجزیے سے شاعر کی اجتماعی فکروفن کا اندازہ کرنا اس لیے بھی آسان ہے کیوں کہ یہ مجموعہ بدؔر کے اس دور کا مجموعہ ہے،جس دور تک ان کے فکروفن نے ایک واضح اور متعین شکل اختیار کرلی تھی،دوسری بات یہ بھی ہے کہ بشیر بدر کے مجموعوں میں اس مجموعے کو انتخابی حیثیت حاصل ہے۔اس میں شاعر کی بیشتر وہ غزلیں بھی موجود ہیں،جو اس سے قبل کے مجموعوں میں شائع ہوچکی تھیں۔لہٰذا ''آسمان'' کا تجزیہ بدؔر کے فکروفن کو مجموعی طور پر سمجھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

''آسمان'' ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا،اس سے قبل بدؔر کے تین شعری مجموعے اکائی،امیج اور آمد منظر عام پر آچکے تھے۔سب سے پہلا مجموعہ اکائی ۱۹۶۹ء میں چھپا تھا۔گویا ''آسمان'' پہلے مجموعے کے تقریباً پچیس برس بعد منظر عام پر آیا۔۲۵/برس کے زمانہ میں بچہ جوانی کے تجربات کر چکا ہوتا ہے لہٰذا یہ مجموعہ اس لحاظ سے کافی اہم ہے کہ اس میں شاعر کا وہ کلام درج ہے، جسے پختہ شعری تجربے اور زمانۂ عروج کا کلام کہا جاسکتا ہے۔کل چھ مجموعات میں سے ''آسمان'' چوتھا مجموعہ ہے لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس مجموعے میں شاعر کے شعری تجربات کا عطر موجود ہوسکتا ہے۔اس کے تجزیے سے شاعر کی مجموعی فکروفن کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

فنی اعتبار سے زیرِ بحث مجموعے میں عاجز نے سب سے پہلے فصاحت کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی۔فصاحت کے تجزیے میں اس مجموعے کی بیشتر غزلوں کو سادگی،سلاست اور روانی جیسی خصوصیات سے متصف پایا گیا۔زیادہ تر اشعار میں ایک فطری روانی اور برجستگی دیکھنے کو ملتی ہے۔فصاحت کی عمدہ ترین مثال وہ ہوتی ہے،جس میں لفظوں کی ترتیب ایک فطری روانی کے تحت ہوتی ہے۔غزل کے شاعر کو وزن اور قافیے کی پابندی کی وجہ سے اس فطری روانی کو برقرار رکھنے کے لیے شدید آزمائش سے گزرنا پڑتا ہے۔یہاں وزن اور قافیہ کی خاطر لفظوں کی ترتیب اور نشست بدل جاتی ہے،جس کی وجہ سے

تنافر اور تعقید پیدا ہونے کا خطرہ لاحق رہتا ہے۔ بدؔر اس آزمائش میں کافی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کا تقریباً تمام ہی کلام فصیح ہے۔ زیرِ بحث مجموعے کے بیشتر اشعار کو فصیح تر قرار دیا جا سکتا ہے۔ اکثر و بیشتر کلام میں بے ساختہ، برجستہ کہے گئے کلام کا گمان ہوتا ہے۔ بعض اشعار میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ اگر ان کی نثر کریں تو الفاظ کی نشست بدلنے کی ضرورت ہی نہیں ہوگی، ناقدین نے اسے فصاحت کی اعلیٰ ترین خصوصیت بتایا ہے۔ شعر میں یہ خصوصیت اس وقت ممکن ہے جب شعر میں تغزل باقی ہو۔ ورنہ شعر نثر کے اتنا قریب ہو جائے کہ شعر باقی نہ رہے تو ایسی فصاحت کا شعر میں کیا کام لیکن بدر کے ایسے اشعار میں نثر سی روانی ہونے کے باوجود تغزل باقی رہتا ہے:

محبتوں میں دکھاوے کی دوستی نہ ملا
اگر گلے نہیں ملتا تو ہاتھ بھی نہ ملا
خدا کی اتنی بڑی کائنات میں، میں نے
بس ایک شخص کو مانگا مجھے وہی نہ ملا

زیرِ نظر مجموعے میں مذکورہ بالا خصوصیت کافی اشعار میں موجود ہے۔ فصاحت کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ الفاظ اور محاورے اسی طرح ادا کیے جائیں، جس طرح اہل زبان بولتے آئے ہیں۔ بدؔر نے عام بول چال کی زبان کو اپنی غزل کی زبان بنانا چاہا ہے۔ گرے پڑے لفظوں کو محترم بنانے کی سعی کرتے ہوئے اور روزمرہ کے محاوروں کا کثرت سے استعمال کرتے ہوئے بدؔر دو چار اشعار میں چوک کر گئے ہیں لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ''آسمان'' میں فصاحت کا دریا رواں ہے۔

فصاحت کے بعد راقم نے ''آسمان'' میں بلاغت کے مختلف اجزا کے تحت ان کے کلام کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس تعلق سے سب سے پہلے تشبیہات کو دیکھا گیا۔ مذکورہ مجموعے میں تشبیہات کے کئی رنگ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ طرفین تشبیہ کے لحاظ سے بدؔر نے زیادہ تر حسی بصری تشبیہوں سے کام لیا ہے لیکن ساتھ ہی اس مجموعے میں تشبیہ کی کئی دلچسپ قسمیں دیکھنے کو ملیں، جن میں تشبیہ ملفوف، تشبیہ مفروق، تشبیہ مفصل، تشبیہ وجدانی، تشبیہ تسویہ وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ بدؔر کو نئی امیجری کے شاعر کے طور پر جانا جاتا ہے۔ ان کی امیجری کا نظام کافی حد تک تشبیہات ہی کا رہینِ منت ہے۔ فصاحت کے بعد زیرِ بحث مجموعے کی سب سے اہم خصویت اس کی پیکر تراشی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس مجموعے میں ہمیں روایتی پیکر تراشی کی مثالیں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں اور بالکل نئی اور اچھوتی قسم کی تصویریں بھی۔ بدؔر کے ہاں روایتی تصویروں میں زیادہ تر حسی بصری تصویریں دیکھنے کو ملتی ہیں، جب کہ زیادہ تر ان کے کلام میں امیجری کی ایک اہم قسم Personification یعنی تجسیم کاری

دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہ اکثر بے جان اور غیر مرئی اشیا کو جسمانی خدوخال عطا کر کے ان میں پیکریت پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

جیسے چشموں پہ نہاتی ہوئی شہزادیِ خواب
چاندنی رات جب اشکوں میں نہا جاتی ہے
اپنادل ہے ایک پرندہ جس کے بازو ٹوٹے ہیں
حسرت سے بادل کو دیکھے بادل اڑتا جاتا ہے

تشبیہات اور امیجری کے بعد راقم نے اس مجموعے میں استعارے اور علامت کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے، جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بشیر بدؔر اپنے فکری اہداف کو سر کرنے کے لیے صرف روایتی استعارات پر اکتفا نہیں کرتے ہیں بلکہ بعض نئے استعاروں سے بھی کام لیتے ہیں۔ ان کے ہاں گنے چنے استعارات ہیں، جن میں پتھر، دیا، چراغ، چاند، تارے، سورج، پودا، دھوپ، چھاؤں، پنچھی، جگنو، روشی، اندھیرا، سانپ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مثلا: ع پتھروں کی زمیں پتھروں کے شجر، پتھروں کے مکاں، پتھروں کے بشر۔ پتھر بے رحم، بے مروت اور سنگ دل انسان کا استعارہ ہے۔ بدؔر کے استعارے کی اہم خوبی یہ ہے کہ یہ استعارے سے گزر کر علامت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اسی پتھر کو بطور علامت اس شعر میں دیکھا جا سکتا ہے۔

سر جھکاؤ گے تو پتھر دیوتا ہوجائے گا
اتنا مت چاہو اسے وہ بے وفا ہوجائے گا

ایک ہی لفظ کب استعارہ اور کب علامت بن جاتا ہے؟ یہ بیان پر منحصر ہے۔ استعارے اور علامت میں ایک واضح فرق یہ ہے کہ علامت میں معنی کا تنوُّع استعارے کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔ استعارہ بیک وقت کسی ایک ہی مستعار لہ کا احاطہ کرتا ہے لیکن علامت ان حدود و قیود سے آزاد ہوتی ہے اور اس میں معنی کی تہہ داری ہوتی ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ علامت سے حقیقی اور مجازی دونوں معنیٰ مراد لیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً: استعارے کی مثال میں بدؔر خود کو پتھر کہتے ہیں حالاں کہ حقیقت میں انسان پتھر نہیں ہوسکتا اور نہ یہ معنی مراد لیے جا سکتے ہیں لیکن علامت کی مثال میں درج شعر میں ہم دونوں معنیٰ مراد لے سکتے ہیں۔ اس لیے کہ جس پتھر کے سامنے انسان جھکتا ہے، وہ حقیقت میں دیوتا کہلاتا ہے۔ اس کے مجازی معنوں کی تہہ داری اور گہرائی محسوس کی جا سکتی ہے۔

بدؔر غزل کے روایتی استعارات کو معنی کی ایک نئی جہت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ دراصل یہ معنی شاعر پیدا نہیں کرتا ہے بلکہ یہ شاعر کے زمانے کے پیدہ کردہ معنی ہیں۔ آئینہ ایک روایتی استعارہ ہے، جسے میرؔ نے کثرت سے استعمال کیا ہے۔ صوفیا نے اس کے ذریعے اپنا کام کیا ہے لیکن بدؔر آئینے سے صرف وہ کام نہیں لیتے جو صوفیا لیتے آئے ہیں بلکہ اسے وہ

اور معنوں میں بھی ادا کرتے ہیں۔انھوں نے جہاں پتھر کے استعارے سے تصویر کا ایک رخ دکھانے کی کوشش کی ہے وہیں آئینے سے تصویر کا دوسرا رخ بھی دکھانے کی کوشش کی ہے۔مطلب یہ کہ پتھر اگر سنگ دل اور بے رحم انسان کا استعارہ ہے، تو آئینہ پاک دل و پاک باز کا۔سب سے اہم یہ کہ بدؔر نے آئینہ سے جو اہم معنی مستعار لیے ہیں وہ یہ ہیں کہ اس میں حقیقت چھپتی نہیں ہے، یہ جو کچھ دیکھتا ہے وہی دکھاتا ہے یعنی آئینہ صداقت اور بے باکی کا امین ہوتا ہے۔آئینہ بھی بدؔر کے یہاں استعارے سے گزر کر علامت کا روپ اختیار کرتا ہے، یہ حق گوئی اور بے باکی کی علامت بن کر سماج کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے اور سماج کو اس کا اصلی روپ دکھاتا ہے، جو سماج کو برداشت نہیں ہوتا ہے۔

جاؤ ان کمروں کے آئینے اٹھا کر پھینک دو

بے ادب یہ کہہ رہے ہیں ہم پرانے ہوگئے

چیزوں کو مثبت انداز سے دیکھنے کا انداز بدؔر کے یہاں رجائی رویہ اختیار کرتا ہے اور ان کے یہاں ایک Optimistic Perception یعنی رجائی نقطۂ نظر دیکھنے کو ملتا ہے۔اس کی مثال ان کے استعارے جگنو سے ملاحظہ فرمائیں کہ ایک حقیر سے کیڑے کو وہ نہ صرف روشنی کے پیامبر کے طور پر پیش کرتے ہیں بلکہ اس کی جدوجہد اور اندھیرے سے تن تنہا لڑنے کا حوصلہ، انسان کو زندگی کے ہر دشوار موڑ پر ہمت اور حوصلے کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔

ان اندھیروں میں جہاں سہمی ہوئی ہے یہ زمیں

رات سے تنہا لڑا جگنو میں ہمت ہے بہت

زیر نظر مجموعے میں فنی نقطۂ نظر سے سب سے دلچسپ موضوع عروض کا رہا۔''آسمان'' کے عروضی تجزیہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بدؔر من نہ دانم فاعلاتن فاعلات کہہ کر اکثر شعرا کی طرح موزونیت کی اہم ذمہ داری سے فرار نہیں ہوتے ہیں بلکہ عروض کا اچھا خاصی فہم رکھتے ہیں۔اس کا انعام ان کو یہ ملا کہ ان کی غزلوں میں ترنم اور نغمگی پیدا ہوئی۔امیجری کے بعد ان کی مقبولیت کا اصل راز یہی ترنم اور غنائیت نظر آتا ہے۔بدؔر نے بحروں کا مناسب انتخاب کر کے اپنی غزلوں کو ترنم اور غنائیت کے وصف سے مالا مال کیا ہے۔غزل گو کے لیے جہاں موزونیت کی پابندی عائد ہوتی ہے وہاں یہ آزادی بھی حاصل ہوتی ہے کہ وہ اپنی چاہت سے کسی بھی بحر یا وزن کا انتخاب کر سکتا ہے۔دراصل ہر وزن بعض انفرادی خصوصیات کا متحمل ہوتا ہے۔اگر شاعر کو بحور اور اوزان کی کیفیات کا ادراک ہو تو مناسب بحروں کا انتخاب کر کے اپنے کلام کو بہتر سے بہتر انداز میں پیش کر سکتا ہے۔اگر چہ یہ بات بھی درست ہے کہ شاعر کا خیال صفحۂ قرطاس پہ آنے سے پہلے ہی اپنا وزن ساتھ لاتا ہے لیکن عروض کی نافہمی کی وجہ سے شاعر کو جس نقصان کا سامنا کرنا پڑتا ہے، بدؔر اس نقصان سے بچے رہتے ہیں۔اس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنا کلام چنندہ اور چیدہ چیدہ اوزان ہی میں کہا ہے۔انھوں نے چن چن کر بعض ایسے اوزان کو اختیار کیا ہے، جو زیادہ جاذب اور غنائی خصوصیات کے متحمل ہیں۔آسمان میں کل ۹۳ غزلیں ہیں اور

ان میں سے ۶۸ رغزلیں صرف سات اوزان میں کہی ہوئی ہیں۔گویا اس مجموعے کا تقریباً ستر ۷۰ رفی صد کلام صرف سات ۷راوزان پر مشتمل ہے۔(واضح رہے کہ اس شمار میں بحر ہندی کے متفرق اوزان کو ایک ہی وزن شمار کیا گیا ہے) باقی پچیس ۲۵ رغزلیں تیرہ ۱۳ راوزان میں کہی ہوئی ہیں۔اس طرح اس مجموعے کا تمام کلام کل بیس ۲۰ راوزان پر مشتمل ہے۔ یہ تمام اوزان ترنم اور نغمگی کی خصوصیات کے متحمل ہیں۔سب سے زیادہ استعمال ہونے والے سات اوزان ذیل میں درج کیے جاتے ہیں:

۱) بحر ہندی/ متقارب مضاعف (متفرق اوزان)

۲) بحر کامل مثمن سالم: متَفاعلن ،متَفاعلن ،متَفاعلن ،متَفاعلن

۳) بحر مجتث مثمن مخبون محذوف: مفاعِلُن ،فَعِلاتن ،مفاعِلُن ،فَعِلن یا فِعْلُن

۴) بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف: مفعول ،فاعلات ،مفاعیل ،فاعِلن رفاعلان

۵) بحر خفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع: فاعِلاتن ،مَفاعلن ،فِعْلُن

۶) بحر رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع: فاعِلاتن ،فَعِلاتن ،فَعِلاتن ،فِعْلُن

۷) بحر متدارک مثمن سالم اور مضاعف: فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن ،فاعلن

بدؔر اپنی فہم سے ان اوزان کو سلیقے سے نبھانے کی کوشش کرتے ہیں۔مثلاً: بحر ہندی میں وشرام کا خاص خیال رکھتے ہیں، بحر کامل میں دونیم کا حسن بنائے رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔بحر متدارک مثمن سالم میں کہیں دونیم کا حسن رکھتے ہیں اور کہیں دو فاعلن کے صوتی وقفوں میں بانٹ دیتے ہیں۔اس کے علاوہ بھی جہاں موقع ملے الفاظ اور افاعیل کو اس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں کہ ترنم دوبالا ہو جاتا ہے۔مثال کے طور پر ہزج سالم کا یہ مصرع دیکھیے ''جھکی پلکیں گھنے گیسو حسیں دامن سبک آنچل۔'' الفاظ اور افاعیل کی ہم آہنگی دیکھ لیجیے ،جھکی پلکیں (مفاعیلن) گھنے گیسو (مفاعیلن) حسیں دامن (مفاعیلن) سبک آنچل (مفاعیلن)۔الفاظ اور افاعیل کی اس درجہ ہم آہنگی بہت اہم عروضی خصوصیت ہے۔اسی طرح بدؔر کے مجموعے آسمان میں عروض کی گونا گوں خصوصیات دیکھنے کو ملتی ہیں،جن سے نہ صرف شاعر کی عروض فہمی کا پتہ لگتا ہے بلکہ اشعار میں بے پناہ ترنم اور جاذبیت پیدا ہوتی ہے۔

''آسمان'' کے فکری تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ بدؔر کی غزل کا فکری دائرہ حسن و عشق سے لے کر اپنے زمانے کے سنجیدہ حالات و مسائل کو محیط ہے۔اس میں دردِ دل بھی ہے اور سودائے دماغ بھی،غم جاناں بھی ہے اور غمِ دوراں بھی، داخلی کرب بھی ہے اور خارجی حقائق بھی۔حسن و عشق کے موضوعات کو بدؔر نے کبھی ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ان کا عشق کوئی ماورائی نہیں ہے۔ یہ عشق نہ لامحدود ہے نہ بے حد محدود بلکہ یہ میانے درجے کا وہ عشق ہے،جس سے ہر انسان کو زندگی میں واسطہ پڑتا ہے لیکن حساس دل اس کی کیفیات کو محسوس کر کے اسے سرمایۂ حیات بنانا چاہتا ہے۔بدؔر کے عشق کو اگر چہ

عشق مجازی ہی کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے لیکن اس میں وہی درد اور وہی پاکیزگی دیکھنے کو ملتی ہے جو عشقِ حقیقی یعنی ذاتِ حق کے عشق میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ان کا عشق جنون کی حد تک نہیں پہنچتا اور نہ اس میں وہ بے پناہ اذیت اور درد ہے، جسے سہتے ہوئے عاشق دنیا اور دنیا کی ہر شے کو بھول جاتا ہے۔ ان کا عشق چوں کہ میانہ اور معتدل قسم کا عشق ہے، اس لیے ان کے یہاں عشق اذیت نہیں بلکہ راحت کا سامان بنتا نظر آتا ہے۔ اس راحت سے انھیں ایسی فرحت ملتی ہے کہ وہ اس کی خاطر دنیا کو ترک کرنا چاہتے ہیں۔ بدؔر کی غزل میں عشق کی جن کیفیات پر کلام دیکھنے کو ملتا ہے، ان میں روئے نازنین، محبوب کی آنکھیں، محبوب کی یاد، درد جدائی، ہجر و وصال جیسی کیفیات خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے عشق میں وہی روایتی مضامین ہیں جو غزل کی روایت میں روزِ اوّل ہی سے چلے آرہے ہیں۔ ان روایتی مضامین میں بھی وہ سارے عنوانات کو نہیں چھو سکے ہیں، جس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ ان مضامین میں وہ تنوّع نہیں ہے جو بعض بڑے اور اہم غزل گو شعرا کے عشقیہ مضامین میں نظر آتا ہے لیکن ان میں ایک ایسا نیا پن ضرور ہے جو انھیں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔ یوں بھی مجموعی طور پر بدؔر کی غزل کو عشقیہ غزل کہنا درست نہیں ہے۔ ان کی غزل کی عمارت زندگی کے سبھی لطیف اور تلخ تجربات کے ملے جلے رنگوں سے تیار ہوتی ہے اور ان رنگوں میں سے ایک اہم رنگ عشق کا بھی ہے۔ حُسن و عشق کے گنے چنے عنوانات کو بدؔر نے اس جدت کے ساتھ چھونے کی کوشش کی ہے کہ ان کا مختصر سا سرمایہ، عشقیہ مضامین کا ایک بہترین انتخاب کہلایا جا سکتا ہے۔

نہ جی بھر کے دیکھا نہ کچھ بات کی
بڑی آرزو تھی ملاقات کی
اجالوں کی پریاں نہانے لگیں
ندی گنگنائی خیالات کی

بدؔر کی عشقیہ شاعری کے تعلق سے ایک اہم بات یہ ہے کہ ''آسمان'' سے قبل کے کلام میں محبوب کا تذکرہ جس زور اور جذبے کی شدت کے ساتھ دیکھا جا سکتا ہے ''آسمان'' میں اس موضوع میں اس درجے کی شدت نظر نہیں آتی ہے۔ مثلاً:
جو شاعر کبھی ایسے اشعار کہہ گیا ہو:

کبھی یوں بھی آ مری آنکھ میں کہ میری نظر کو خبر نہ ہو
مجھے ایک رات نواز دے مگر اس کے بعد سحر نہ ہو
وہ بڑا رحیم و کریم ہے مجھے یہ صفت بھی عطا کرے
تجھے بھولنے کی دعا کروں تو مری دعا میں اثر نہ ہو
مرے پاس میرے حبیب آ ذرا اور دل کے قریب آ

تجھے دھڑکنوں میں بسا لوں میں کہ بچھڑنے کا کبھی ڈر نہ ہو

وہی شاعراب اس طرح کے اشعار کہتا نظر آ رہا ہے:

اب تیرے میرے بیچ ذرا فاصلہ بھی ہو
ہم لوگ جب ملیں تو کوئی دوسرا بھی ہو

زمانی اعتبار سے بدؔر کے کلام کا مطالعہ کریں تو محبوب کا ذکر بتدریج کم ہوتا ہوانظر آتا ہے، جس سے بآسانی یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بدؔر اُسی کیفیت سے گزرے ہیں، جس کا بہترین اظہار فیضؔ نے اپنی نظم ''مجھ سے پہلی سی محبت میری محبوب نہ مانگ'' میں کیا ہے۔ وہ اپنے زمانے کے حالات ومسائل سے جی چرا کر محبوب کی زلفوں کے اسیر ہوکرنہیں رہتے بلکہ ان سے نبرد آزما ہوکر انھیں اپنی شاعری میں جگہ دیتے ہیں۔

بدؔر کے کلام میں اسرار ومعارف کے بعض لطیف نکات بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہ کوئی صوفی شاعرنہیں ہیں اور نہ ہی ان کے کلام میں مسائل تصوف ہیں لیکن وہ ایک فن کار ضرور ہیں لہٰذا ان کے کلام میں عرفان وآگہی کے اسرار ورموز دیکھے جاسکتے ہیں۔ مثلاً: بدؔر کے کلام میں درد واثر کی اہمیت شدت سے دیکھنے کوملتی ہے۔ انسان کوانسان بنانے میں درد وغم کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہ درد وہ گوہرِ نایاب ہے جوفرشتوں کوبھی حاصل نہیں ہے، اسی درد کے دریا میں انسان غوطے کھا کھا کرعرفان کے موتی نکالتا ہے۔ درد اہل دل کے مقدر کا ستارہ ہوتا ہے۔ یہی دلوں کو روشن رکھتا ہے اور اسی کے ذریعے بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ جو رمز شناس ہوتے ہیں، وہ اسے رگ رگ میں اتار کر آبِ حیات پانے کی سعی کرتے ہیں۔ شعرانے جہاں ایک طرف اس درد کی اذیت کو برداشت نہ کرتے ہوئے اس سے نجات حاصل کرنے کی دعائیں کیں ہیں، وہیں انسانی زندگی میں اس کی قیمت انمول بتائی ہے۔ غالبؔ کا کہنا کہ ع جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟ اسی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بدؔر کے ہاں بھی درد کی عظمت ملتی ہے، ان کا خیال ہے کہ بغیر درد برداشت کیے انسان کچھ بھی حاصل نہیں کرسکتا۔ انسان کا باطن ایک بنجر ہے، درد سے اس میں زرخیزی آتی ہے:

جب تک نگارِ دشت کا سینہ دکھا نہ تھا
صحرا میں کوئی لالۂ صحرا کھِلا نہ تھا

جیسے خاموش دریاؤں میں چراغوں کا سفر
ایسا نس نس میں میرے دردِ رواں روشن ہے

پتھر کے جگر والو غم میں وہ روانی ہے
خود راہ بنا لے گا بہتا ہوا پانی ہے

بشیر بدؔر کے کلام کے مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے تمام مسائل کو اپنی شاعری میں پرونے کی

کوشش کرتے ہیں۔خاص کر وہ ان سارے مسائل کو غزل کا موضوع بناتے ہیں جو اِن کے زمانے کے حساس اور سنجیدہ مسائل ہیں۔ان کے کلام میں تقسیمِ ملک اور فسادات سے پیدہ شدہ غیر یقینی صورتِ حال کی روداد بھی موجود ہے اور انسانیت اور اخلاقی اقدار کا زوال بھی۔اسی کے ساتھ ساتھ ان کے کلام میں امن وسلامتی کا پیغام بھی ہے اور چراغِ محبت بھی روشن ہے۔

اب سوچ لو کہ آخری سایا ہے محبت
اس در سے اٹھو گے تو کوئی در نہ ملے گا

جدید دور کا نا قابلِ تلافی المیہ مشینی دور میں انسانیت (انسانی ضمیر) کی موت ہے۔محبت اور خلوص کی جگہ ریاکاری اور دکھاوے نے لے لی ہے۔تمام جدید شاعروں کی طرح بدر کی شاعری میں بھی انسان کے ضمیر سے احساس اور غیرت کے رخصت ہونے کا بیان موجود ہے جو ان کے منفرد اسلوب میں دیکھا جا سکتا ہے۔مثلاً:

ہم نے تو بازار سے چیزیں بیچی اور خریدی ہیں
ہم کو کیا معلوم کسی کو کیسے چاہا جاتا ہے

ان سے ضرور ملنا سلیقے کے لوگ ہیں
سر بھی قلم کریں گے بڑے احترام سے

گھروں پہ نام تھے ناموں کے ساتھ عہدے تھے
بہت تلاش کیا کوئی آدمی نہ ملا

اپنے زمانے کی ان تمام صورتوں کو وہ کہیں اپنی منفرد تصاویر میں قید کر کے نئی امیجری کا ایک نیا البم پیش کرنے کی سعی کرتے ہیں، کہیں نئے استعاروں اور نئی علامتوں کے ذریعے ان میں تغزل کی روح پھونکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ان کی غزل کا فکری کینوس اگر چہ بہت وسیع نہیں ہے لیکن یہ اتنا محدود بھی نہیں ہے کہ اپنے زمانے کے حالات سے بے خبر ہو۔ان کی غزل میں عشق ومحبت کا نغمہ بھی ہے، عرفان وآگہی کی باتیں بھی اور اپنے زمانے کی تہذیب وثقافت کا رزم نامہ بھی۔وہ میدانِ سخن میں نئی امیجری کے ساتھ داخل ہوئے تھے، جس سے ان کی انفرادیت قائم ہوئی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ اردو غزل کے مقبول ترین شاعر بن گئے، جس کا نقطۂ عروج یہ تھا کہ:

کہہ دو میرؔ وغالبؔ سے ہم بھی شعر کہتے ہیں
وہ صدی تمھاری تھی یہ صدی ہماری ہے